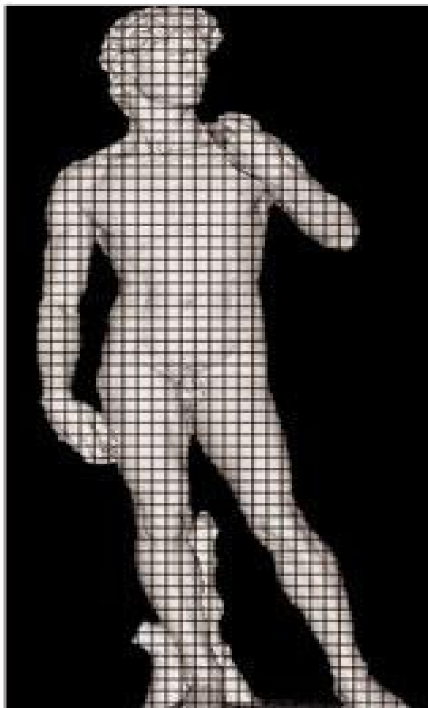
Çağdaş Sanat Konuşmaları

YKY

Hazırlayan: Levent Çalıkoğlu





ÇAĞDAŞ SANAT KONUŞMALARI

HAZIRLAYAN:

LEVENT ÇALIKOĞLU

YKY

Yapı Kredi Yayınları - 2269
Sanat - 126
Çağdaş Sanat Konuşmaları / Hazırlayan: Levent Çalıkoğlu
Kitap Editörü: Mine Haydaroğlu
Düzelti: Fahri Güllüoğlu
Kapak Tasarımı: Nahide Dikel
Fotoğraflar: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Arşivi
İşlerin fotoğrafları sanatçıların arşivlerinden, izinleriyle basılmıştır.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://yky.estore.com.tr
www.teleweb.com.tr

Levent Çalıkoğlu Sanat eleştirmeni, küratör. 1971'de İstanbul'da doğdu. Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun oldu. "Ölüm=Ölüm", "Tehlikeli Şeyler", "Deseni ve Kendisi", "Sıkıntı ve Gökkuşağı", "Çıplak", "Hırsız Kent", "Sınır Deneyimleri", "Melek Yüzlü Yabancı" sergilerinin küratörlüğünü yaptı. "Apokalypsis", "Dört Duvar Atölye"(Mehmet Ergüven), "Aykırı İşler" (Haşim Nur Gürel), "Eczacıbaşı 60 Yıl 60 Sanatçı", "Gözlem, Yorum, Çeşitlilik-İstanbul Modern", "Yeni Alımlar-İstanbul Modern", "Fikret Mualla Retrospektifi" (Haşim Nur Gürel-Ali Akay), "Hayalet Çizgi", "Doğayla Bulaşmak" (Ali Akay) sergilerinde ortak küratör olarak çalıştı. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Yönetimi Program Yürütücüsü olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

Önsöz

Kendisini yeni bir sosyal konumlandırmanın parçası olarak gören sanatın bugün en ihtiyaç duyduğu şey konuşmak. Konuşma eylemi burada çift taraflı bir öneme sahip. Sadece kelimeleri biriktirmek değil önemli olan, onların akacağı ve ulaşacağı zeminlerin de oluşturulması gerekiyor. Konuşma anının atmosferine sadık kalacak şekilde çözülen bu konuşmalar, inşa edilmek istenilen bir konuşma platformunun üzerinde yükseliyor. Bu zeminin tarafsız olmak gibi bir hayali var. Farklı yönlerden gelen bilgileri, birbirini kesen ve hızla uzaklaşan kelimeleri yan yana getirme gibi bir arzuya sahip. Tek bir doğrusal çizginin kendi yönünde uzamasından ziyade, dalgalanan, eğilip bükülen tali ve küçük çizgilerin birbirlerine dokunarak ilerlemesinin dinamizmine inanıyor. Bu tarafsızlığın ne kadar dengeli olduğunun kanıtı tahmin ediyorum zaman içerisinde daha da belirginleşecek. İkinci önemli olan nokta ise, tıpkı çizgiler gibi kelimelerin de güzergâhlarını görünür kılması ve ne kadar hazırlıklı olursa olsun soru ve cevaplarla keşfedilecek düşüncelerin olduğunun farkına varılabilmesi. İşin doğrusu, sadece tanıtıcı ve geri dönüşsüz enformasyona dayalı bir konuşma zemini oluşturulmak istenmiyor bu konuşmalarda. Konuşurken düşünmek veya düşüncenin parladığı anların kelimelerini keşfetmek de arzulanıyor. Konuşmaların bazı bölümlerinde bu tip kırılmalar hissedeceksiniz. Bu noktalar hazırlıksızlıktan çok, konuşmanın başka düşüncelerle kesilmesi ve toslaşmasından kaynaklanıyor. Sanatın en sevdiği anlardan biridir bu kesişmenin doğurduğu boşluk ve tedirginlik. O an, iki kimliğin, temsilin, varoluşun birbirini sınadığı, önyargılarını ve samimiyetini birbirlerine aktardıkları bir karşılaşmaya işaret eder. Courbet'nin aylak aylak kırda dolaşırken (kendisine resim konusu avlarken!) rastladığı beyefendi ve uşağından bugüne, sanatçı ile tanıdık-yabancı arasında sayısız karşılaşma anı kurgulandı. Courbet'nin zemini resmin uzamıydı. Bu resim, başat karakterleri ayrıcalıklı sınıfsal konumundan çıkarıp gündeliğe indirdiği an, yabancı ile konuşmaya başladı. Courbet'nin resminde, sadece yabancının imgesi temsil edilmez, aynı zamanda onun varlığı, dolayısıyla kimliği de sorunsallaştırılır. Yakın bir tarihte Ali Akay'ın düzenlediği "Tekinsiz/Unheimlich" adlı sergide Courbet'nin resminin Diyarbakır kırsalında yeniden oluşturulmuş bir halini video-kurgu olarak yeniden izledik. Şener Özmen ve Cengiz Tekin'e ait

olan bu çalışma, beyefendi-sadık uşağı ile sanatçının oluşturduğu sınıfsal çatışkı üzerine kurulu idi. Realizmin terör olarak patlak verdiği bir âna işaret eden çalışma, aynı zamanda geç kalmış bir karşılaşmanın sancılarını da görünür kılıyordu. Tartışma ressamın beyefendi ve uşağını evire çevire dövmesi ile bitiyordu, ama sonuçta bir karşılaşma edimi vardı ve bu edim konuşmanın doğurabileceği sonuçlardan sadece birine işaret ediyordu.

Konuşmak iletişimin bir parçası, ama aynı zamanda, yanlış anlamanın ve anlaşılmanın en kestirme yolu. Bugün sanat pratiği konuşmaya özel bir önem veriyor. Sanatsal eylemin kamuya yönelik yüzü, konuşmanın kendisini bir uygulama sahası olarak sanatın içerisine davet ediyor, röportajlar, tartışmalar, sivil inisiyatiflerle yapılan görüşmeler bir temsil şekli biçiminde kayda geçirilip üçüncü şahıslarla paylaşılıyor. Başka bir kültürün ekonomik sıkıntıları, politik eylemleri, sanat ve hayat üzerine deneyimleri, sadece küresel bir dönüşümle bize de ulaşacağından dolayı ilgi çekmiyor. Çoğu izleyici için sıkıntılı bir deneyime dönüşen bu paylaşım, esasen bir başkasının varlığına işaret ettiği için ilginç geliyor. Başkasının konuşması, kullandığı dil, tanımlamalarında tercih ettiği kelimeler, benzetmelerin yönü, dilinin fonetiği ve şüphesiz mimikleri onu yabancı olmaktan çıkarıyor. Kimilerine göre tam da bu çözülme ânı yabancı olmayı kışkırtıyor, kişilerin açığa çıkandan çok gizli kalan yönlerine işaret ediyor. Okuyacağınız konuşmaların her iki düşünceyi besleyen tarafları yok değil. Bir yerde geçici bulunmanın tedirginliği ve heyecanı ile bundan sonraki olası karşılaşmaların zemini şimdi, burada, aynı yerde oluşturuluyor. İnsandan çıkan ve insana yönelik bir eylem olarak sanatın, bu konuşmalar üzerinden bunu başarabilme olasılığının olduğunu bilmesi, hiç de yabana atılmayacak bir düşünce.

İlk konuşmanın üzerinden neredeyse bir yıl geçmiş olmasına rağmen kelimelerin aynı sıcaklığı ve enerjiyi koruduğunu görmek gerçekten heyecan verici. Genellikle belirli bir anda ve yerde geçen konuşmaların kayda geçirilerek daha sonra okuma düzlemine açılması bazı kayıpları da beraberinde getirir. Düşüncelerin tazeliği ile konuşmanın geçtiği atmosfer bir zaman aralığından sonra anlamsızlaşabilir ya da eskiyebilir. Sonuçta okuma pratiği birkaç kişinin arasında geçen bir diyaloğu önüme getiriyorsa bu konuşmaları sadece ne anlatıyorlar yönelimiyle okumam. Ses tonları, izleyicinin tepkisi, konuşmacıların birbirleriyle atışması, kısacası konuşmanın içerisine akan her şey o sahneyi hayalimde canlandırabilmem

için önem taşır. Nihayetinde bu konuşmalar birer konferans bildirisi değil. Çoğu konuşmacı hazırlıksız geldi, kimse elindeki bildiriyi okumadı. Bilgi ile doğallığın buluştuğu bir atmosferi bir süre sonra başka bir pratiğe açtığınızda elinizde hiçbir şey kalmayabilir. Doğrusu bu konuşmaları yöneten kişi olarak, bu tip metinleri sadece yararlanabileceğim bir bilgi olabilir mi gözüyle tarıyorum. Bu nedenle konuşmaların geçtiği atmosferi mümkün olduğunca canlı bir şekilde yazıya aktarmaya çalıştık. Cümleleri ve gülüşmeleri kesmeden, konuşmacıların aralarında geçen gerilimi yumuşatmadan, birdenbire ortaya dökülen kelime oyunlarını atmadan sahneyi şimdiye, okuma anının sıcaklığına bırakmaya çalıştık. Umarım bunda başarılı olmuşuzdur.

Konuşmaların işaret ettiği konu ve düşünceler bugün etrafımızda dolanan pek çok sorunsala işaret ediyor. Eğer çağdaş sanatla biraz ilgiliyseniz kitapta geçen tüm konuşmaların bugünün görselliğine ve düşünsel hayatına dokunduğunu göreceksiniz. Teknolojinin sanat eylemi için ne ifade ettiğinden başlayarak, hayatın sanata nasıl dönüştürüldüğüne, son elli yıldır felsefesiz adım atmayan sanat pratiğinin düşünsel alt yapısına, bugün sıkça karşımıza çıkan “kopya/taklit” sorunsalına ve 9. İstanbul Bienali çerçevesinde sıkça tekrarlanan “kamu” ve “kamusal alan” gibi kavramlara uzanan başlıklar, her zaman için ilgi çekebilecek bir çerçeve sunuyor. Bundan sonraki kaynaklar için referans teşkil edebilecek pek çok ayrıntı mevcut bu konuşmalarda. Konuşmacılar ise, hem uygulayıcı hem de tanımlayıcı özellikleriyle bu kitapta yer aldılar. Sanatçılar, sanat yazarları ve küratörler sadece kendi deneyimlerini değil, başkalarının üretimlerini de masaya yatırdılar ve çoğunlukla birbirleri hakkında belki o an keşfettikleri yorumlarda bulundular. Açıkçası sadece bilgilerini paylaşmadılar, o an orada olmanın getirdiği deneyimin açılabileceği alanlara da çekinmeden uzandılar. Gösterdikleri samimiyet için buradan hepsine teşekkür ediyorum.

Konuşmaların başlaması için öneri getiren, organizasyonda emeği geçen ve kitabın editörlüğünü üstlenen Mine Haydaroğlu olmasa, bu konuşmalar sadece kayıtlarda kalacaktı. Kendisine desteğinden ötürü teşekkür ederim.

Levent Çalıkoğlu

Ekim 2005, İstanbul



Başak Şenova



Emre Erkal



Erhan Muratoğlu



Levent Çalıkoğlu

Çağdaş Sanatta Teknolojik Dil

24 Mart 2005

Başak Şenova, Emre Erkal, Erhan Muratoğlu

Levent Çalıkoğlu: Herkese iyi akşamlar, hoş geldiniz. Bu akşam Çağdaş Sanatta Teknolojik Dil üzerinden bir konuşma yapacağız. Bültenlerde okuduğunuz metinde, konuşmaya nasıl başlayabiliriz diye açıkladığım bir paragraf var, şöyle: "Klasik anlamda boya, tuval ve her türlü atıkla dolu sanatçı atölyelerinin yerini alan bilgisayar ekranları ve mikserlerle dolu dijital bir ortamda sanat teknolojiye hiç olmadığı kadar yakın. Bilgi olarak sanat teknolojiden istifade ederek yeni bir bilgi peşinde mi? Yoksa sadece teknolojiyle oynuyor mu?" Tarihsel bir bağlamı derin örneklerle açıklamayalım burada, ama bildiğiniz üzere sanat ile teknoloji arasında, en azından Modernite sürecinde hep bir flört ilişkisi var. Birbirini çekerek, yeri geldiğinde iterek süren bu ilişki bugün dijital bir bağlama oturmuş durumda. Seri halde üretilen makinalar bugün sanatçının bir numaralı yardımcısı gibi görünüyor. Bu konu açıkçası beni özel olarak da ilgilendiriyor, çünkü teknoloji düşkünü birisi değilim. Örneğin, işimin gereği olarak fazlasıyla kullanmam gereken İnternette uzun zaman harcamayı bir zul olarak görüyorum – tabii ki bunu bir marifet olarak söylemediğimi bilin lütfen. Bütün bu benim gördüğüm sahne, yani bir ekranın karşısında kendimi hapsedilmiş hissetmem, kendimi sanki sürekli aynı eyleme kodlamak zorunda olduğumu hissetmiş olmam, muhtemelen ondan uzaklaşmama neden oluyor. Ama şüphesiz ki bütün bu ilişki içerisinde şimdiye değin hiç olmadığı kadar hızlı bir şekilde bilgiye ulaşabiliyoruz.

Bu söyleşiyi önermiş olmamızın en önemli nedeni: bu dilin nasıl işlediği. Merak ettiğim şey, teknolojiyle haşır neşir olan sanatçıların bu dili nasıl gördükleri, nasıl dönüştürdükleri, bu dile nasıl bir işlev getirdikleri ve politik olarak da bu dünyayı nasıl anlamlandırdıkları. Sanat açısından düşündüğümde de, bugünün teknolojisi nasıl bir vizyon ve görme modeli öneriyor merak ediyorum. Örneğin, İnternet bugün küresel dünyanın en bağımsız ve özgür iletişim platformu olarak adlandırılıyor. Acaba gerçekten de böyle mi? Ben bilgisayar dünyasının, kendini sunarken kullandığı

“devrim” ve “ütopya” terimlerinin tam tersine, tutuculuğu da getirdiğini düşünüyorum. Örneğin, en basitinden, evet bugünün dili olabilir bilgisayar, ama sanatçılar bile projeksiyon ve laptop ile sunum yapmayan meslektaşlarını yeri geldiğinde küçümseyebiliyorlar. Teknoloji her zaman kendisini yararlı addediyor, bu kesin. Yeni ve mutlu bir gelecek vaat etme misyonu teknolojinin söylemine içkin bir şey. Bu misyon bir etiket gibi yapışmış durumda. Ama biliyoruz ki yine bu etiketler yeri geldiğinde hiç de güvenilir olmadıklarını kanıtlıyorlar.

Böyle kısa bir girişten sonra bu akşamki konuşmada, ağırlıklı olarak NOMAD adlı oluşumun üç kurucu üyesi bize bu dilin nasıl işlediğini açıklayacaklar ve ardından kendi çalışmalarından, etkinliklerinden örnekler verecekler. İlk sözü Sayın Başak Şenova’ya veriyorum. Kendisi NOMAD’ın kurucu üyelerinden ve bildiğiniz üzere küratör.

Başak Şenova: Teşekkürler. Ayrıca hepinize bu saatte buraya geldiğiniz için çok teşekkürler; biliyorum ki İstanbul’da şu anda bu konuşma ile çakışan başka birçok etkinlik var. Bu akşam burada bir NOMAD sunuşu yapmayacağız, daha ziyade dijital sanat oluşumlarını genel olarak açımlamak istiyoruz. En azından bizim için ne ifade ettiğini söylemeye çalışacağız. Levent’in işaret ettiği konuların da altını çizerek, biz ne düşünüyoruz, ne yapmaya çalışıyoruz, dijital kültür dediğiniz şey nedir, biz bunun neresindeyiz, nasıl bir algıdan bahsediyoruz, bunların üzerinde duracağız ve tabii ki birtakım örnekler göstereceğiz. Benim konuşmam genel olarak küratöryel pratiktikler üzerinden gidecek, daha sonra kamusal alanda gerçekleştirilen bir iş üzerinde duracağım. Erhan özellikle mekân algısı üzerinde duracak,–*augmented space* vs.–, ama kendisi anlatacak bunları. Sonra da Emre’nin bir işiyle bitireceğiz. Daha sonra eğer NOMAD’ın yapısı ile projeleri üzerine sorularınız ya da merak ettiğiniz noktalar olursa onları da cevaplandırmaya çalışırız. NOMAD’ın web sitesi www.nomad-tv.net; buradan bütün proje bilgilerine ulaşabilirsiniz.

Şimdi direkt Levent’in sorgulamaları üzerinden gitmek istiyorum. Öncelikle dijital kültürden ve dijital sanattan bahsederken bizim altını çizdiğimiz bir nokta var: Bizim üstünde durduğumuz şey malzemenin değişmesi değil; “daha önce tuval vardı, şimdi bilgisayar var” söylemi hiç değil. Bunun çok ötesinde algının değişmesinden; bizi değiştiren, dönüştüren, algımızı tasarlayan, tekrar tekrar bize algı kodlarıyla yeni

dünyalar ve yeni gerçekler açan teknolojinin ışığında, algımız üzerinden sanat pratikleriyle ilintili bir vizyondan bahsediyoruz. Şimdi geri dönecek olursam –belki de çok eskiye gitmeme, burada herkesin bildiği şeyi tekrarlamama gerek yok ama– 1984 senesi önemli bir sene, çünkü o yıl Apple bilgisayarının yeni sistemiyle birlikte dünyada masaüstü yayıncılık yayılmaya başlıyor. Bu neye işaret ediyor? Bilgisayar dediğiniz şey, sadece iş için kullanılan bir malzeme olmaktan çıkıyor; evinize giriyor; yaşamınızın tüm alanlarını bir şekilde kuşatmaya başlayan ve tüm alanlarına bir şekilde sızmaya başlayan bir alet, hatta sizin bir uzantınız olmaya başlıyor. Gene 1984 senesinde belki Fredric Jameson'ın geç kapitalizmin mantığı olarak "postmodernizm" kelimesini ilk kez kullanması belki çok da tesadüf değil.

Ben İnternetin çok büyük bir devrim olduğunu düşünüyorum, hepimiz düşünüyoruz. Çünkü İnternet bilgiye ulaşabilmek olanaklarımızı çoğalttı ve değiştirdi. Ama geri dönecek olursam teknolojik değişiklikler, teknolojik gelişmeler üzerinden sanatın tanımının da değiştiğini söylemem gerekir. Güncel sanatın tanımının zaten değişmesi gerekiyordu. Değişmesi gerekir derken şunu kastediyorum: Zaten her şekilde hayatımızın ya da güncel hayatın her döneminde, her noktasında bir değişiklik varken, sanatın hâlâ olduğu yerde, 1920'lerin 30'ların manifestosuyla devam etmesi imkânsızdı ve çok doğal olarak yeni sanat formları ortaya çıkmaya başladı. Sanat değişmekle kalmadı, sanatçı kavramı, sanatçının tanımı da değişmeye başladı. Sanatçı aynı anda hem tüketen, hem kullanan, hem üreten insan haline gelmeye başladı. İzleyicinin tanımı değişmeye başladı. İzleyicinin yeri geldiği zaman sanat işi üzerinden ya da gördüğü yapıt üzerinden konumu değişmeye başladı; çok daha aktif bir rol üstlenmeye ve konumunu tekrar tekrar sorgular hale gelmeye başladı. İzleyicinin yanı sıra mekân algısı da değişmeye başladı. Daha önce sanat işlerinin gösterildiği, sanat yapıtlarının sunulduğu yerler ve bu yerlerin tasarımları ve işlevleri değişmeye başladı. 90'ların sonlarından başlamak üzere 2000 yıllarının başlarından 2005'e gelene kadar bütün küratöryel pratiklerde –özellikle Avrupa üzerinden baktığınız zaman, Amerika'da da keza– tamamen mekân kurgusu ve mekân tasarımı üzerinde duran işler ve küratöryel çalışmalar görüyorsunuz. Bunun sebebi nedir? Mekânı tekrar tekrar şekillendirmek.

Tam bu noktada Lev Manovich'e dönmek ve onun dört kategorisi üzerinden devam etmek istiyorum. Çoğunuzun bunları bildiğinizden

eminim, ama yine de bu kategorilerin üstünden gitmenin iyi bir kaynak ve yönlendirici olduğunu düşünüyorum. Lev Manovich şöyle bir şey diyor, "öncelikle yeni medyayı anlayabilmek için" –ben "yeni medya" kelimesinin yerine "dijital sanat" demek istiyorum, çünkü Manovich'in bunları söylediği zamanlar 90'ların sonlarıydı ve şu anda "yeni medya"nın yeni'sinin aslında tam olarak neye tekabül ettiği de bir soru işareti. Dijital kültürün tam da bu noktada malzemeyle ilintili olmadığını, ama algıyla ve kafanızdaki oluşumla ilgili olduğunu düşünüyorum– dolayısıyla Lev Monavich şunu söylüyor: "Dijital sanatı anlayabilmek için tradisyonel sanatın terimleriyle yola çıkamayız, çünkü yeni bir dil oluşturmamız gerekiyor", tam da Levent'in altını çizdiği gibi. "Ancak yeni dilin üzerinden bunu anlayabiliriz; ancak bu yeni dille yeniden konuşmayı öğrenebiliriz. Ancak o zaman algı üzerinden, sanat işleri üzerinden, ideoloji üzerinden, politika üzerinden ya da ne üzerinden olursa olsun algımızla birlikte yeni yeni gelişen, devamlı şekillenen teknolojiyle, teknolojinin vücudumuz üzerine, beynimiz üzerine, yaşantımız üzerine olan müdahaleleriyle şekillenen algımız üzerine, belki birtakım çıkarımlarda, birtakım saptamalarda bulunabiliriz" diyor.

Bununla ilintili olarak dijital dili okuyabilmek için dört kategori öneriyor: Bunlardan ilki ve belki de en önemlisi: etkileşimli olması. İşlerin nasıl sunulduğu, küratöryel olarak bu işlerin mekân tasarımına göre nasıl konumlandığı çok önemli. Peki, etkileşim neyi getiriyor? Etkileşim beraberinde izleyicinin rolünün değişmesini gerektiriyor. Ne demek istiyorum? İzleyici artık birebir işle birlikte, işle aktif bir şekilde işleyen bir mekanizma. Yani izleyiciyi bir nevi işlemci olarak düşünürseniz; her izleyici kendi işlemcisiyle etkileşime geçerek, işle birlikte yeni bir anlam üretecek. İzleyicinin aktif olmasıyla ilintili olarak Nicolas Bourriaud'nun "ilişkisel estetik" kavramına da gönderme yapılabilir. Bu kavram üzerinden, güncel işlerin mutlak, sadece kendi yapısı içinde, kendine dönük bir şekilde var olmadığını; ancak bir bağlam içinde –başka işlerle hatta mekânı paylaştığı başka işlerle birlikte ve izleyiciyle birlikte– etkileşim üzerinden anlam kazandığını söylüyor. Burada izleyiciye düşen yeni işler ve görevler var. Yeni konumunda daha aktif olmak zorunda, birebir işin içine girmek zorunda – kendi işlemcisi üzerinden. Bu işlemciyle kastım tabii ki kendi bilgisi, birikimi, teknolojiyle ya da sanatla, hayatla olan deneyimleri. Bunlar üzerinden tekrar tekrar o işleri nasıl algıladığıyla ilintili olarak daha aktif

olmak zorunda. Dolayısıyla izleyici bir anlamda hem kullanıcı, hem tüketici, hem izleyici; bazı konumlarda da işi, sanat yapıtını birebir çalıştıran kişi. İzleyicinin işlevi değişiyor; peki bunun yanı sıra sanat yapıtı ne yapıyor? İzleyicinin algısıyla oynuyor, algısını devamlı zorluyor. Örnek verecek olursam: 2002 yılında düzenlenen Documenta'da Igloolik Isuma Productions'a ait 13.5 saat süren bir iş vardı. Bir insanın 13.5 saat bir iş seyretmesine imkân yok tabii. Ancak bu uzunlukta sunulan iş, izleyiciyle olan ilişkisi üzerine çeşitli seçenekler önermiş oluyor: 1. Bir işe ne kadar süre zaman ayırması gerektiğini izleyicinin kendisinin belirlemesi, 2. İzleyicinin işle olan etkileşiminin ya da ilişkisinin niteliğini kendisinin tanımlaması, 3. İzleyicinin işin içine ne kadar gireceğini de kendisinin belirlemesi. Bu çok çok önemli bir nokta.

Şimdi kategorilerden bir diğeri olan "arayüz"e geçeyim. Hem işin (bu işin formu ne olursa olsun), hem izleyicinin, hem de küratöryel pratikler üzerinden sanat işinin gösterildiği ya da bir şekilde birlikte işlediği mekânın arayüzleri söz konusu. Aslında şu anda dokunduğunuz, kullandığınız her şeyi arayüzler üzerinden kullanıyorsunuz. Arayüz dediğim şey çok basit bir şey: Sizinle herhangi bir alet arasındaki iletişimi kuran mekanizmadır arayüz. Cep telefonunuzun onu kullanmanıza imkân sağlayan tasarımından tutun da çamaşır makinesinin üstündeki tuşlara, arkadaşlarınızla konuştuğunuz dil yapısına kadar arayüzler hayatınızın her alanında kullanımda. Sanat alanında da sunum yolları için yeni arayüz arayışları söz konusu. Arayüzler üzerinden etkileşime giriyorsunuz işlerle; işlerin kendileri sizinle arayüzler üzerinden bir şekilde ilişki kurabiliyor. Yani ne demek istiyorum? Sanat yapıtıyla etkileşime geçebilmeniz için arayüzü deneyimlemeniz gerekiyor. Arayüz sizin işle olan ilişkinizi; işe ne kadar yaklaşabileceğinizi, ne kadar uzaklaşabileceğinizi belirliyor. İşe çoğu zaman politik ve ideolojik anlamlar da katabiliyor.

Arayüzü geçtikten sonra üçüncü kategori navigasyon, yani yönlendirme. Son senelere baktığınız zaman hemen hemen bütün güncel sanat sergi tasarımlarında yönlendirme sistemlerinin önem kazandığını görüyoruz. Bütün sergi tasarımlarında bir yönlendirme sistemi söz konusu. Yani küratör çalışırken, her seferinde, bir yönlendirme üzerinden gidiyor. Tabii ki bu tradisyonel sanattaki yönlendirmeden farklı bir yönlendirme. Çoğu kez çizgisel bir yönlendirme söz konusu değil. Etkileşim ve arayüz üzerinden yönlendirmenin her şekilde daha serbest ve rastlantısalmış gibi gözüktüğü,

kimi zaman da size çok fazla dikte ettiği birtakım mekanizmalar üzerinden işleri görüyorsunuz.

Dördüncü kategori ise mekânsallaştırma. Mekânsallaştırmayla kasıt şu; bütün yapıtlar Levent'in de söylediği gibi artık diğer kategorilerle çok ilintili. Artık işler sadece tuvallerin üzerinde birebir ya da tradisyonel şekilde okumalar üzerinden sunulmuyor size. Tam aksine mekân algısı dönüştürülüyor. Mekân çok önemli, çünkü mekân, algınızı dönüştürebilmek için en önemli faktör. Mekânla oynadığınız zaman, siz o mekânı deneyimleyecek insanın algısıyla da oynamış oluyorsunuz. Mekânı bir ekran gibi kullanmak, mekânı dönüştürmek, mekânı işin bir parçası yapmak çok önemli. Mekân algısını bir şekilde işlemek çok önemli.

Ben bu noktadan sonra daha fazla ilerlemeyeceğim, ancak bir örnek vermek istiyorum. Çoğunuzun tanıdığı bir sanatçı Rafael Lozano-Hemmer. Yuko Hasegawa'nın küratorlüğünü yaptığı 7. Uluslararası İstanbul Bienali'nde de yer almıştı. Şimdi onun 2001 yılında Rotterdam'da yaptığı "body movies, relational architecture 6" başlıklı işi göstermek istiyorum. Bu işi 2002'de Lizbon Sapphire'de, Linz Ars Electronica'da, Liverpool Bienali'nde, 2003'te ise Duisburg Akzente'de tekrarladı.

[Ekranda iş gösteriliyor]

Rotterdam'da büyükçe ve halkın çok kullandığı bir meydana bakan bir sinema binasının dış yüzeyini tümüyle ekrana dönüştürüyor. Bu ekranda Hemmer'in yedi-sekiz kentte sokaklarda, dış mekânlarda çektiği insan görüntüleri var. Bunlar ekrana birebir yansıyor ama aynı anda aynı yüzeyin üstüne üç noktadan çok güçlü ışık projeksiyonları veriliyor. Bu üç ışık kaynağının önüne geçen herkesin gölgesi binanın yüzeyine düşüyor. Bu gölgelerin içinden ekrana yansıyan önceden çekilmiş görüntüleri görüyorsunuz. Aynı anda üç kademeli oturttuğu üç ışık kaynağı yüzünden çeşitli oyunlar çıkabiliyor buradan. İzleyici etkileşime girerek bu işi şekillendiriyor; seyrini belirliyor. Burada önemli bir şey daha var :Hemmer halkın ulaşabileceği bir noktaya işin nasıl çalıştığına dair bir bilgi yerleştiriyor. Dolayısıyla izleyici, yani burada sokakta o anda olan herkes bu işin nasıl ışlediğini, çalışma prensiplerini, bu teknolojinin nasıl mümkün olduğunu görebiliyor. Şimdi sizi işle baş başa bırakmak istiyorum.

Erhan Muratoğlu: Gördüğünüz gibi projeksiyon önünde gölge oluşturan insanların oluşturduğu gölgeyi tanımlayıp onu izleyen bir sistem var. Bu nedenle o çok kuvvetli ışık kaynağının önüne geçen insanların görüntüsünün içerisine başka yerde kaydedilmiş video görüntüleri bindirilebiliyor ve bu görüntüler de insanlarla beraber hareket ediyor. İş kendi başına bir oyun sunuyor. Oyunsu bir yapısı var. Aynı zamanda, hem izleyici, hem kullanıcı olan insanların etkileşimli olarak işi dönüştürüp, değiştirmesi ve yönlendirmesi söz konusu. İş uzun süre kaldığı için, insanlar önce oyunu öğreniyorlar sonra kendilerine göre icatlarda bulunabiliyorlar. Bir arayüz üzerinden insanların hem birbirleriyle hem de o gizli oyuncakla oynamaları mümkün.

Başak Şenova: Bu arada başka şehirlerden insanların da görüntüleri var. Çok uzun bir video bu, ben aralarından parçalar almaya çalıştım. İnsanlar kayıtlı figürleri de taklit etmeye çalışıyorlar.

Erhan Muratoğlu: Hem çok arkaik, hem yeni yanları olan bir iş.

Başak Şenova: İnsanlar birbirlerini hiç tanımıyorlar ve birbirlerine eşit mesafede değiller. Ancak böyle bir iş üzerinden birbirleriyle de etkileşime geçebiliyorlar.

Erhan Muratoğlu: Başak'ın da bahsettiği son maddeden, mekânın çok önemli bir unsur olarak varoluşundan yola çıkarsak; çağdaş sanatın üretenleri ve izleyenleri için mekân çok önemli bir şey. Ben bunun önemi üzerine düşünerek, mekânın şu anda teknolojik, hatta tamamen ticari teknolojik gelişmelere nasıl bir etkisi olabileceği üzerine tahminlerde bulunmaya çalıştım. Aslında her şey çok da açık: Bir fiziksel mekân içerisindesiniz, ama artık, beş duyunuzla algılayamadığınız ama dijital malzeme sayesinde algılayabildiğiniz başka bir mekânı da hissetmeniz, hatta bulunmayan başka mekânlar üretmeniz, onların üzerinde işi kurmanız ve etkileşimi yaratmanız mümkün. "Augmenting spatial perception with digital media space" [Dijital medya alanı ile mekânsal algıyı artırmak] başlıklı bir yazı yazmıştım, bu yazının kısa bir özetini yapıyorum şimdi. *Augmentation* Türkçeye "artırma" olarak çevrilebilir. *Augmented space* ya da *augmented reality* sözcükleri çok da kolay çevrilemiyor, kelimenin içerisine baktığınız zaman "ne artırılmış, nasıl artırılmış" diye düşünüyorsunuz. Aslında şöyle bir yapı var: *Augmented reality*, "Artırılmış gerçeklik", içinde bulunduğunuz ve beş duyuyla algıladığınız fiziksel

gerçekliğin üzerine bindirilmiş bir *virtual* gerçeklik. Burada *virtual* sözcüğünü kullanmak istiyorum, çünkü "sanal" kelimesi yanlış bir çeviri oluyor. *Virtual* kelimesi bildiğiniz gibi Latince *virtus* kökünden geldiği için "öz" anlamında: Yani insanın sanrı görmesi, sanması durumu söz konusu değil. Fiziksel gerçekliğin üzerine bu *virtual* gerçeklik öyle bir yapıyla bindiriliyor ki aslında ikisinin arasında bir geçiş, fark edilebilecek bir eşik kalmıyor. *Seamless*, "dikişsiz", diye tarif edilen bir yapı var. Eğer siz ürettiğiniz bu *virtual* datayı fiziksel mekânın üzerine onunla beraber işleyecek bir malzeme haline dönüştürebilirseniz, kullanıcının onu o şekilde algılaması ve ne *virtual* ne de fiziksel olan bir gerçeklikten değil, üçüncü bir gerçeklikten bahsetmek mümkün olacak. Buna daha sonra tekrar döneriz. Ama bence bu, galeri mekânın nötr beyaz küp yapısını, o sınırlandıran, kapatan, engelleyen algısal fiziksel yapısını aşma uğraşısı için çıkış yollarından biri olabilir. Zaten bu çaba eskiden beri süregelen bir şey. Özellikle medya sanatının ortaya çıktığı dönemden beri fiziksel mekânı başka medyatik mekânlarla yaratarak açma çabaları var. Özellikle video sanatının bununla çok uğraştığını biliyoruz. Ama birtakım teknik sınırlamalar, engeller söz konusu. Yaratılan bir illüzyon ancak bir yere kadar çalışıyor. Çok kısa bir süre sonra sona eriyor. Yani oldukça efemer bir yapısı var. Ama 80'lerin ortasına doğru gelişmeler, özellikle bu tür, çok büyük ekranlarla yaratabilen, hatta o mekânın başka yüzeylerini de ekranlara dönüştürebilen projeksiyon sistemleri, video sistemleri, mekânı boyut, ölçek ve başka algılar üzerinden yeniden kurmamızı sağlıyor. Bence bu geçiş dönemini işaret ediyor. Çünkü bu da oldukça kısa süren bir illüzyon yaratıyor. Siz içine girdiğiniz mekânda o algıyı bilerek ve isteyerek bir müddet yaşıyorsunuz. Ondan sonra zaten sönüyor.

Şimdi bir de şöyle bir hal var. Başak'ın da bahsettiği bu yeni medya değil, ama dijital sanat denilebilecek kültürün içerisinde dijital teknolojinin ürettiği, kendi üzerinde katlanan bir düşünce biçimi var. Yani dijital teknoloji öyle bir etkiye sahip ki insanların iletişim kurmasını, sosyolojik yapıyı, iletişimin yanısıra insanın kendine bakışını da dönüştüren, değiştiren bir gücü var. Dijital sanat bunların hepsinden haberdar. Yani yaptığı işin içerisinde saklı olan bu yapıya özeleştiri ya da üzerine tekrar düşünme, üzerine meditasyon kurabilme özelliği var. "Artırılmış gerçeklik" videolarının ya da bazı çalışmalarının görüntülerini biraz sonra göstereceğim. Bilgisayarın yarattığı görüntünün gerçek görüntüyle

birleşmesiyle, sizin içinde bulunduğunuz üç boyutlu mekân sizi algılıyor. Yani öyle bir sistem hazırlanıyor ki, sizin görsel algınızın ne yönde olduğunuzu biliyor. Sizin fiziksel hareketlerinizi de ve ona göre hazırladığı veriyi algılıyor. Real time [gerçek zamanlı] olarak mekânın üzerine bindiriyor. Siz onu, tabii bazı dijital araçlar vasıtasıyla, izleyebiliyorsunuz. Çoğu zaman da dijital araçlar fark edilmeyecek şekildeler. Bu bahsettiğimiz bilgisayar denilen şey *augmented reality*'de *virtual* ve fiziksel gerçekliğin bir araya gelişini söylüyor. Demin de söylediğim gibi ikisi bir araya gelip yeni bir şey oluşturuyor, yeni bir gerçeklik oluşturuyor. Artık bilgisayarlar öyle bir yapı kuruyor ki sizin sabit olarak karşısına geçip, özellikle bilgisayar kullanmak için başına oturduğunuz şeyler olmuyorlar. Bunun için kullanılan terim, *ubiquitous computing* yani her an her yerde var olan *omnipotent* yani her şeye hâkim, neredeyse tanrısal bir şey. Tabii bunun üzerine fantazyalar zaten mevcut. *2001 Uzayyolu Macerası*'ndaki Hal adlı bilgisayar her an her yerde var olan insanların her türlü *output*'uyla, dışarıya verdikleri veriyle, onlarla iletişim kurabilen bir yapı. Bu artık bilimkurgu değil, şu anda böyle bir teknolojik gelişme var. Ne için kullanılıyor? Özellikle çok ticari uygulamaları var. Mesela aynı mekânda bulunmayan, iş toplantısı yapmak zorunda olan insanları bir üçüncü *artificial*, yapay mekânda, *augmented space*'de bir araya getirmek gibi örneklere bakabiliriz. Bunlar o kadar aşikâr ki İnternette *augmented surface*, *augmented reality* gibi kelimeleri arattığınızda karşınıza bir sürü şirketin, kurumun, üniversitenin yaptığı araştırmalar ve yaptıkları işlerin oldukça ayrıntılı yazıları çıkıyor.

Örneğin Sony Computer Science Laboratories'de proje yöneticisi olan Jun Rekimoto'nun yönettiği Augmented Reality projelerinden birinde; oyuncularının birden fazla insan olduğu, o insanların hem diğer insanlarla ilişki kurduğu, hem de ellerindeki dijital datayı fiziksel mekândaki diğer nesnelerle ilişkilendirdikleri bir yapıdan bahsediliyor.

[Ekranda örnekler gösterilmeye başlanıyor]

Örneğin şurada oyunculardan biri bir laptop, diğeri buradaki bir video kaset, burada da bir projeksiyon ekranı var. Sizin bu bilgisayar ekranınızdaki herhangi bir dokümanı tutup masaüstüne aktarmanızı ve bu yaptığınız hareketi algılayan başka bir sistem var. *Hyperdragging* işlemiyle bilgisayarınızdan fiziksel mekâna taşımanız ve oradaki datayı da sonra

başka bir reel nesneye bindirmeniz mümkün. Bunları yaparken de diğer insanlarla ileşitim kurmanız, onların size data göndermesi, sizin de elinizdeki başka bir datayı onlara göndermeniz, bir kesintisiz akış içerisinde mümkün oluyor. Mesela şurada fotoğrafları var, nasıl çalıştıklarını gösteriyorlar. Şurada mesela bilgisayardan masa üzerine aktarılan bir şeyin görünümü var. Dikkat ederseniz bazı görsel kodlar var, hem şuradaki video kasetin üzerinde var, hem de bilgisayarın üzerinde, şurada da var. Tabii bütün bunların, olup bitenlerin izleyicileri de var. Yukarıda da bir sabit kamera ve bir hareketli kamera var. *Pan* ve *tilt* hareketlerini yapabilen ve olan bitenleri takip edip bunların hepsini *real time* olarak işlemciden geçirip data akışını sağlayan bir yapı var. Bu şu anda hepinizin tanıdığı başka bir şeyde de var. Bu, tanıdık bir ticari kuruluşun çalışmaları arasında da var. Mesela bu projeksiyonlara ilk başlarda "barkovizyon" diyorduk, ilk gelen marka her zaman hatırlanır ya... Şimdi gerçi projeksiyon deniliyor, ama barko'nun çeşitli uygulamalar için önerdiği *virtual* ve *augmented reality* sistemi var. Hemen ticari karşılığı olsun diye nerelerde kullanabilirsiniz? Otomotiv mühendisliği uygulamalarında, mimari, makine, petrol ve inşaat mühendisliği, tıp, bilgisayar tasarımı vs. Burada kurulan yapı şu: Birden fazla kullanımcının içlerinde bulundukları bir interface (arayüz) üzerinden birbirleriyle iletişim kurmaları. Öne çıkan duyulardan en önemlisi burada tabii ki görme duyusu. Şimdi önemi hızla artan duyu kullanımı ise dokunma: *Tactile perception* (dokunsal algı). Siz üç boyutlu nesneleri dokunarak zaten hissediyorsunuz, ama burada hazırlanmış olan bu interface'e de dokunarak yönlendiriyorsunuz. Dokunmaya duyarlı bir sistem var. Bu sistemler şu an dahi var. Çekiciliğini artıracak şekilde sunum aşamalarında vurgulanıyorlar, ama nasıl bir şeyler olabilir diye düşünüldüğünde de –bu tür gelişmelerden haberdar olan insanlar, mesela bilimkurgu ya da animasyon meraklıları fark etmişlerdir–bu uygulamaların yakın bir gelecekte nasıl olabileceğine dair vizyonlar var.

Innocence: Ghost in the Shell 2 (yönetmen: Mamoru Oshii) isimli animasyon filmi, yakın gelecekte dönüşen ve yeniden tanımlanan insan ve teknolojik çevresine bakarak felsefik bir meditasyon yapıyor. Bu filmden bir sahne: Mesela bu bir hologram; bunu hepimiz uzun bir zamandır filmlerde görüyoruz. Buraya kadar her şey alışıldık. Bir data akışı var; bu data akışını izleyen, görsel bilgi alan izleyiciler var. Bir polis merkezinde bir olayın peşi sıra yapılan bir toplantı: izleyenler de çeşitli polis memurları.

İçinde bulundukları bir toplantı mekânı ve üzerinde tartıştıkları bir olay var: Bir cinayet ve ondan sonra bahsi geçen bir olası şüpheli. Böyle bir *interface* var orada. Şimdi, toplantı şu anda sona eriyor ve insanlar son fikirlerini söylüyorlar. Bu kişi, şefleri... şimdi de toplantı şu noktada bitiyor. Toplantı bittikten sonra insanlar çekiliyorlar. O anda bulundukları mekân üçüncü bir mekân, ne fiziksel ne *virtual*. *Augmented space* içinde toplantı yapıyorlar. Burada fark ettiyseniz en sonda şöyle bir illüzyonun sonlandığı an daha var. Zannediyorsunuz ki bu üç kişi buradalar, diğerleri başka bir yerlerdeler. Halbuki son bir söz söylemek için polis şefleri orada kalmış, o da gidiyor. Bu da demin size gösterdiğim uygulamanın bir başka örneği.

Yine aynı filmden bir sahne: Burada mesela bir çalışma masası var, ama hakikaten de bir masa. Ama her yer aynı zamanda bir interface, bir arayüz; istenildiği zaman arayüz olan, istenildiği zaman ortadan kalkan bir sistem var. Bugüne dönersek, mesela fiziksel bir nesne hakkında bunlar hakikaten var mı, yoksa daha laboratuvarda, araştırma aşamasında mı diye düşünürken, dün baktım, televizyonda NTV'den Mithat Bereket Cebit Fuarı'na gitmiş oradaki yeni tasarımları gösteriyor. Bir cep telefonu var, üzerinde açılandırılabilen bir projeksiyon sistemi var, masanın üzerine koyuyor, çalıştırıyor, projeksiyon masanın üzerine bir projeksiyon yapıyor. Ama sadece projeksiyon yapmıyor, bir de elinde bir kalem var ve menüye müdahale ediyor, yani herhangi bir düz yüzey üzerinde işlem yapıyor. Prototip değil, aslında şu anda kullanıma hazır olan bir yapı.

Bir de yine çok medyatize olduğu için şunu getirdim. RedTacton isimli teknoloji, insan bedeninin düşük elektrik sinyali iletme özelliğinin data aktarımında network aracı olarak kullanıldığı bir sistem. Hepimizin vücudu yüzde 75 sudan oluşuyor ve gayet iletken bir yapıya sahip. Vücudun üzerinden data akışı, hem de *broadband data* akışı sağlayan bir yapı kurmuşlar. Bu sayede PDA'ler *personal digital assistants* (kişisel dijital asistanlar) vücudunuzu kullanarak data transferi yapabiliyor. Sadece onlar değil, başka sistemler de kullanılabilir diye aktarıyorlar. Burada mesela nasıl çalıştığını anlatıyor. Elektrik alanı üzerinden sinyal gönderiyor, o sinyali algılayan sistemler var. Elektrikteki dalgalanmaları fark edip datayı okuyabilen bir yapı var. Nerelerde kullanılabilir? Üzerinize giyilebilir bilgisayar denilen şey de haber olarak artık eskidi bile. 15 senedir olan, ama hantal ve azgelişmiş olan şeyler şu anda gittikçe küçülüyorlar. Gözden kayboluyorlar ve gayet *mediated*, yani "mecralaştırılmış" oluyorlar: Her an,

her yerde, her şekilde karşımıza çıkabilen, ve “ben şu anda bilgisayar kullanacağım” diye bilgisayarın başına oturmadığımız, bilgisayarın zaten sizi gördüğü, tanıdığı, sizi her türlü şekilde tanımlayabildiği bir yapı içerisinde olacağız. Benim söyleyeceklerim özetle bunlar. Bu manifestasyon değil. Şu anda olanları izleyip, sadece çok yakın bir gelecek hakkında tahminde bulunmaya çalışmak. Unuttuklarım olabilir, biraz sonra tartışırken sorularınız olursa onların üzerinde konuşabiliriz.

Emre Erkal: Benim adım Emre Erkal. Aslında pek çok şapka takıyorum ama bugün burada sanatçı olarak oturuyorum. Ben size tek bir iş anlatacağım ama Başak ve Erhan’ın anlattıklarına ne kadar uyacak bilemiyorum.

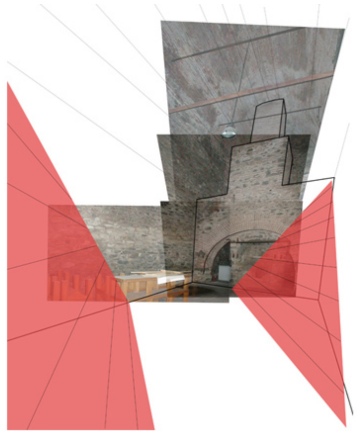
Bir mimar olarak öncelikle mekân denilen şeyle ilgileniyorum ve bu konudaki tepkim giderek daha soyut bir hale geldi. Mekân, daha fiziksel ya da daha yakın aralıkta (*immediate*) olan ve arada bir aracının bulunmadığı şekilde tüketilen bir durumdan daha sofistike, daha matematiksel ve soyut bir hale geldi. Ben aslında bunu bir yerde sorgulanabilir buluyorum. Belki Erhan’ın anlattığı şeyler bunun doğal uzantısıdır. Bu bakışın doğal uzantısı gibi. Aslında mimarlık teorisinde birtakım kuramcıların yakındığı şeyler var. Özellikle fenomenolojiyle ilgili olanlar Rönesans’tan itibaren mekânın matematiksel olarak kurulması ve mühendisliğe dayalı, matematiksel metot gibi birtakım uygulamaların, dalların birincil yakınlığına getirmesi ile bazı niteliklerini kaybettiğini söylüyorlar. Bunun belki doğal bir gelişmesi olarak sanal gerçeklik, *virtual reality* ya da “artırılmış gerçeklik” gibi araştırma konularının, ürünlerinin ortaya çıkması çok doğal. Ama ben bir yandan da işitmeyle ilgili olarak benzer bir paradigma görüyorum. Yaptığım işlerin çoğu da zaten işitmeyle ilgili. Örneğin, işitmede son dönemde –son dönem derken belki son 50 yılda– ortaya çıkmış olan akustik uygulamaları var. Daha öncesinin de tarihi var tabii, ama son 50 yılda ticari ürünlerde *dolby surround* denen, *ambisonic* denen, örneğin sinemalarda bugün gördüğünüz pek çok sistem var. Üç boyutlu işitme denilen şey; mekânın içinde tek bir noktadan gelen ses kaynağının yerini tam olarak anlayabilmek, bunun bilinçsel olarak ayırdında olmak diye formüle ediliyor. Fakat bu konudaki psikoloji literatürüne bakarsanız aslında insan sistemi bu bilgiyi belli bir yere kadar işleyebiliyor; tamamen işleyemiyor. Aslında insan belki bu fikirlerin, bu isteğin kurgulandığını düşünüyor. Yani bir şekilde bedenlerimiz, yüzyıllardır süregelen, perspektiften başlayan bir dizi beklenti

sonucunda kurgulanmaya başladı. Elbette ki mekânın kurgusunu beden ortaya çıkartıyor. Perspektif derinlikle ilişkilendiribilecek bir mekân anlayışı yanında ben biraz dokunsal tarihçesi olan bir fiziksellikle de bedenin kurgulanabileceğini ve kendisine ait bir mekânsal derinliğe ulaşabileceğini umuyorum.

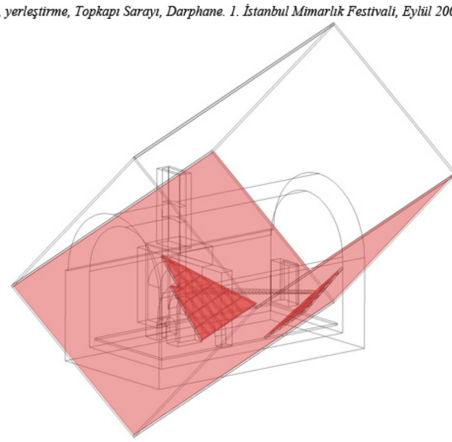
Burada anlatacağım iş Ekim ayında Topkapı Sarayı'ndaki Darphane'deki sıra odalarından birinde yapıldı. "Arakesit" adlı bu yerleştirme çalışması Arkitera'nın düzenlediği 1. İstanbul Mimarlık Festivali kapsamında 2004 Eylül'ünde gerçekleştirildi.

[Ekranda iş gösteriliyor]

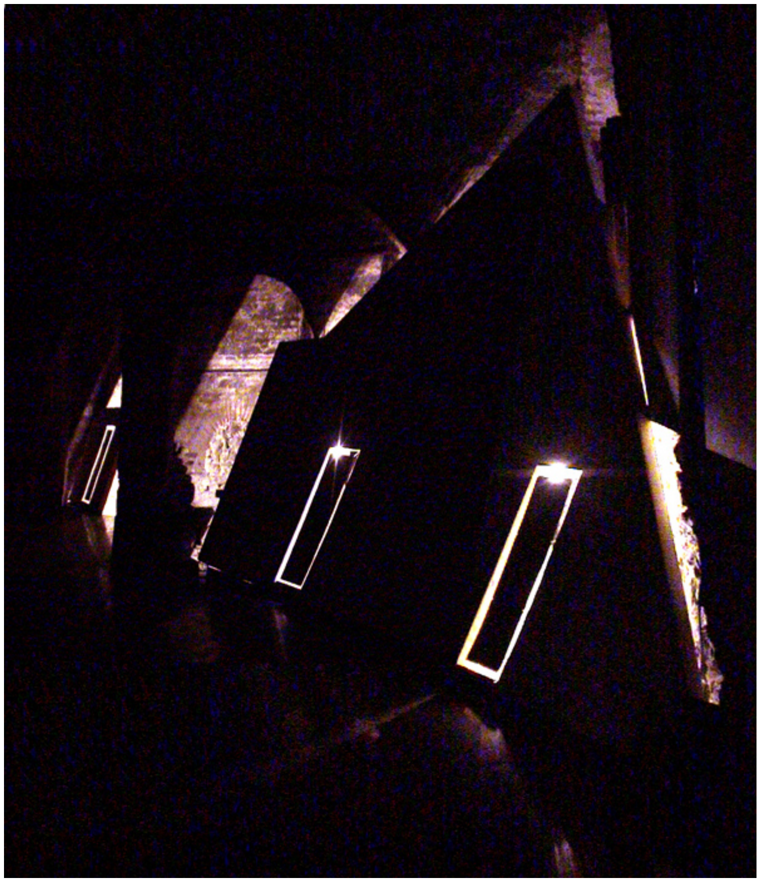
En uçta, içinde eskiden fırın olan oda burası. Şurada o fırın var, bu da eski tonozlu çatısı olan oda. Burada aslında yapmak istediğim; orada var olan, tarihsel, duvarları dökülen, küf kokan, ahşabı yer yer çatlamış, patlamış mekân ile başka bir mekânın üst üste binmesini sağlamaktı. Böyle bir deneysel paradigması vardı bu işimin. Amacım burada iki farklı algı modu ile iki mekânı aynı anda ve birbirlerinden bağımsız bir şekilde ziyaretçilere algılatabilmekti. Burada kırmızı olarak gördüğümüz yüzeyler aktif olarak tanımlanabilecek yüzeyler. Aslında burada matematiksel olarak görüyoruz, odanın içine girdiğimizde birtakım yüzeyler göreceğiz ama buradaki imajda görmediğimiz işitsel parametrelerle de başka bir şeyler oluyor, ama ne oluyor gibi bir algının yapılıp yapılamayacağını test etmek istedim. Bu yüzey girişi bu taraftaydı ve buraya bir dizi fiziksel bir angajman gerektirecek nesne koydum. Bu nesneler öyle yerleştirildi ki içeri giren ziyaretçinin bunlara dokunmadan, bunlarla fiziksel etkileşime girmeden geçmesi mümkün değildi. Aslında isteğim buydu, ama marangoz doğru hesaplayamadığı için insanların geçebileceği bazı boşluklar kaldı. Bu boşluklardan insanların geçişlerini görmeniz gerekiyordu! Benim zorla yaptırmaya çalıştığım bu fiziksellikten pek hazzetmeyen bir kitleyi görmüş olduk.

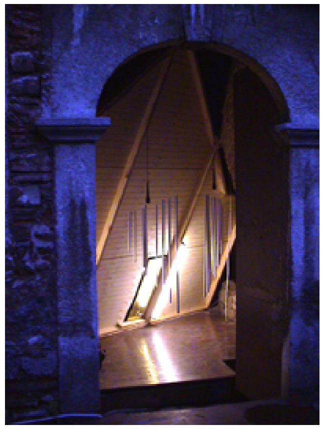
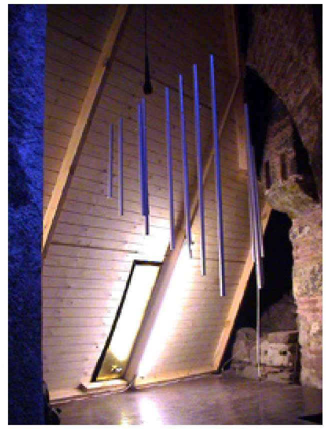
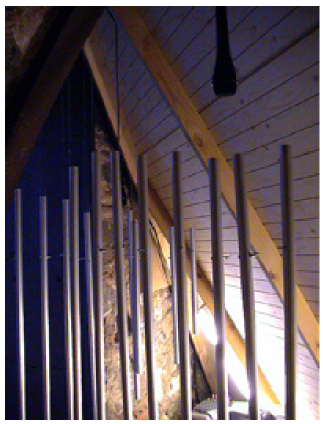
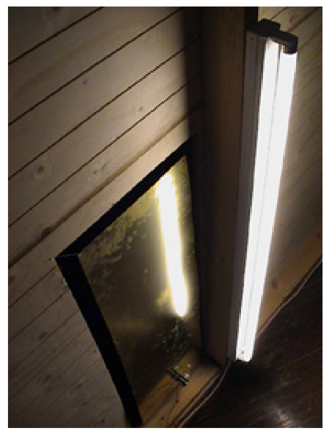


Emre Erkal, "Arakesit", yerleştirme, Topkapı Sarayı, Darphane. 1. İstanbul Mimarlık Festivali, Eylül 2004.



Aslında bu durumu kestirdiğimden dolayı bu nesnelerin hep alüminyum tüpler şeklinde, herkesin bildiği, ses çıkarması kesin olan bir şekilde olması gerektiğini düşünmüştüm. Hatta ilk başta daha başka şeyler olabilir mi diye düşündüm, ama tanınmayacağı, etkileşime girilmesi gerekip gerekmeyeceği konusunda şüphe uyanacağı için vazgeçtim. Bunları herkes bilir, bunlar her yerde satılıyor diye, ittirelim, çekelim, güzel sesler çıksın diye düşünülsün ve bir şekilde tanınabilirliği artsın diye böyle bir tasarım yaptım.



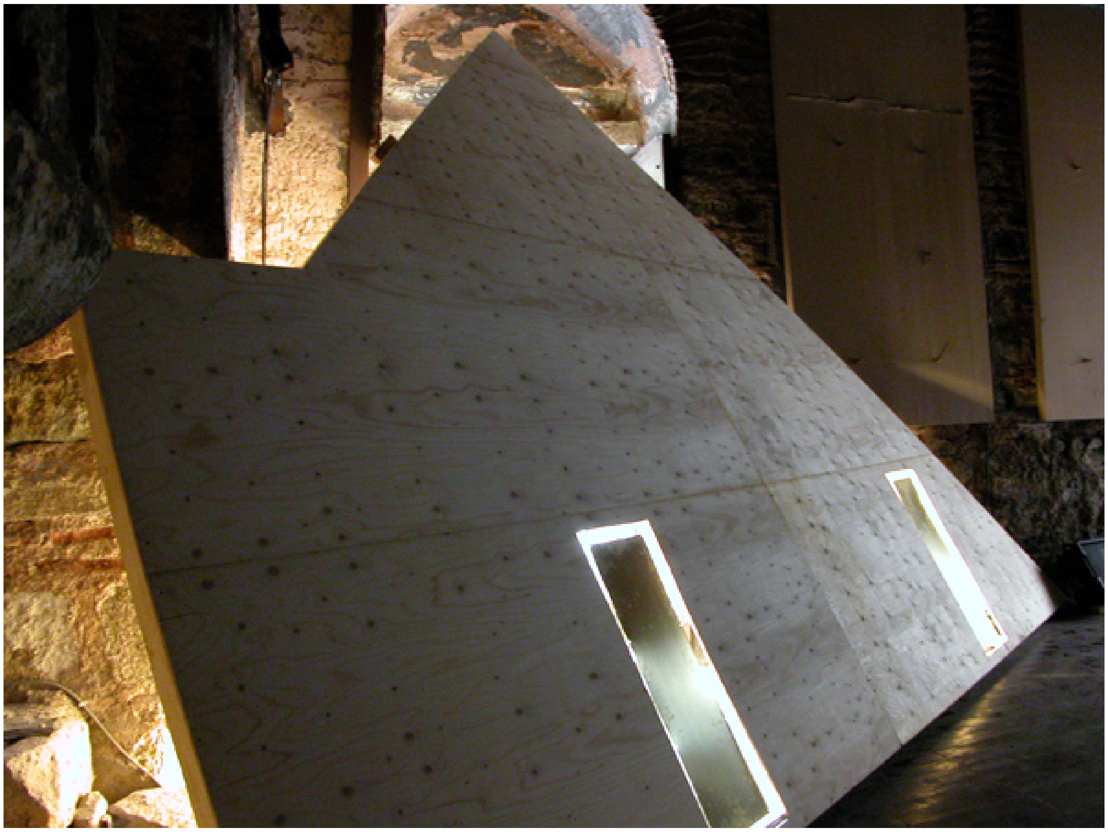
Aslında pek çok kişi de böyle kullandı, performatif bir oyun sonucunda belli bir tarih oluştu. Gördüğünüz bilgisayar ve ses sistemleriyle canlı olarak o anda kaydediliyor. Kaydedildikten sonra içerideki mekânda yeniden üretiliyor. Fakat ziyaretçi arkadaki şöminenin arka tarafından giriyor, böyle üzerine basan bir yüzeyle karşılaşıyor, performatif bir şeyler yapıyor ve arkadan dolaşıp tekrar o mekâna geliyor. Buraya geldiğinde kendisinin ilk başta yapmış olduğu performatif ritüelin bir devamını duyuyor.







Yani onun zaman içerisinde, işlenmiş, oluşturulmuş, zenginleştirilmiş bir halini –bu iki aktif yüzey arasında canlandırılmış– halini buluyor. Bu yüzeylerde de –aslında tamamını böyle yapmak isterdim ama ne yazık ki para yetmedi– şurada gördüğünüz gibi pirinç levhalar aracılığıyla titreştiriyordum, o pirinç levhaları ve ilk başta yapılan bu performatif çıktının pirinç levhalar üzerindeki filtrelenmiş halini bu yüzeyleri canlandırmak için kullanıyordum. Aslında eğik, kısmi yüzeyin tamamını böyle yapmak çok güzel olurdu, ama dediğim gibi biraz pahalı olurdu. Yine de bunların varlığı ve işlenmiş sesin üzerinden filtrelendiği, titreşime dönüştüğü halleriyle ne yapmak istediği ve ne yaptığı biraz anlaşılıyordu. Biraz diyorum, çünkü metal plakalar tabii kendi enlerine ve boylarına göre sesi filtreliyorlardı vs. Sesi oldukça değiştiriyorlardı ama en azından ritmik yapısı benziyordu. Burada yapmak istediğim şey mekânın kurgulanmasının illa matematiksel bir persfektif derinlikte değil de, dokunsal bir şekilde, kendi yaptığınız fiziksel işlemlerin, işlerinin sonucu olarak, onların devamı olarak, belki içinden oyduğunuz bir mekân ve beden devamlılığının bir formu olarak oluşturulabileceğini görmeye çalışmaktı.



Bundan başka bir de şöyle bir şeyden bahsetmek istiyorum. İşitmeyle ilgili mekân az önce anlattığım gibi perspektif derinlik olarak algılanıyor. Mekân içerisindeyken –bir oda içerisindeyken diyelim– ses kaynağının nerede olduğunu bilebilmek bu konunun zirve noktası olarak algılanıyor. Bütün ticari sistemler bunun peşinde, müzik salonlarının, konser salonlarının akustiği bu başarıda netlik elde etmek istiyor vs. Algıyla uğraşan bütün bu tür çalışmalar ve hatta sanat eserleri apolitik ya da nötr olarak algılanıyor. Aslında böyle bir şey söz konusu değil. Neden öyle değil? Çünkü aslında bedenimizin kurgulanışı oldukça politik bir olay. Mesela akustik dalının ortaya çıkışı 18. ya da 19. yüzyılda Batı müziğinin belirli formları güçlü bir şekilde aksettirmek için, 150 ya da 200 kişilik bir orkestranın, operanın, koronun zenginliğini iletmek için gittikçe gelişmiş bir sanat. Aslında bu tip algıda mekânın, konser salonunun, müziği ideal bir şekilde iletecek hale gelmesi orada performansı dinleyecek olan kişinin bedeninin kurgulanmasıyla çok ilişkili.



Wagner belki bunun bir zirve noktası – Bayreuth’da tasarladığı bir opera salonu var. Wagner belli bas frekanslarında rezonans istediği için salonun bazı yerlerinde kovuklar yapıyor vs. Wagner’in modernite ile modern bireyle ilgisi ne kadar aşikârsa, bu salonun ve o salonun oraya gelmesini istediği dinleyici de o kadar politize bir şey. Algı ile ilgili olan işler nötr işler değiller, bedenin kurgulanmasının politik izlerini oldukça derinlerde aramaları açısından politik işler. Şimdilik bu kadar benim söyleyeceklerim.

Levent Çalıkoğlu: Şöyle bir şey sorabilir miyim? İki konuşmada da şunu hissediyorum. Bir tarafta Erhan şunu da söylemeye çalışıyor: bedeni aşmayla ilgili bir durum var, bütün bu artı algılamaların bir şekilde işlediğini görüyoruz, bu farklı teknolojilerden de, farklı vizyonlardan da hayata geri dönebilir. Ama bir tarafta da senin söyleminden şu çıkıyor: Aslında bu biraz da nafile bir uğraş gibi, çünkü insan bedeni bütün bu algılamada bir yere kadar kabul edebilir. Böyle bir şey çıkıyor mu? Böyle bir durum var mı ki ikinizin arasında? Konuşmana başlarken zıt bir görüşün olduğunu söylemiştin.

Emre Erkal: Antropologların çalışmaları da tabii politik olarak ele alınabilir, değerlendirilebilir, ama enstrümanların ortaya çıkışı ya da enstrüman derken mesela bir bıçağın ortaya çıkışını antropologlar şöyle anlatıyorlar: İnsan ilk başta kaya parçasını ucundan kırıyor, bir şeyleri parçalamak için kullanıyor. Sonra bu gittikçe gelişiyor gelişiyor, bugün bildiğimiz bıçak haline geliyor. Aslında bu yaklaşım şunu varsayıyor: mağara adamının eline bıçağı ilk baştan verseydik o zaman bir şey yapamayacaktı. Bu tür şeyler aslında bir bedensel dönüşümü gösteriyor, yani bizim kapasitemiz değişmeyen, sabit bir şey değil aslında. Elbette ki üç boyutlu dinlemenin de belli kısıtlamaları var. Evet, üç boyutlu ses kaynağını gözümü kapayarak aşağı yukarı söyleyebiliyorum şu anda, tam noktasını söyleyemiyorum, ama bence bu beklenti de zaten mekânın fazla görsel düşünülmesinden kaynaklanan bir durum. Ama aslında bir miktar kurgu da var: Üzerine gidilse, belki 100 yılda, 200 yılda değil ama, belki bir süre sonra farklı algı türleri de gelişecek.

Levent Çalıkoğlu: Peki şu an için hangisi daha ileride duruyor? Sonuçta bütün bu üretimler daha ileride duruyor, bu kesin.

Başak Şenova: Sadece küçük bir ekleme yapacağım, cevabını vermeyeceğim aslında. Bence şu anda biz gerçekten büyük bir evrimin eşiğindeyiz, bu yüzden özellikle İnternetten başladım konuşmaya. Her şeyin çok başındayız ve şu anda her şey deneme aşamasında. Bunu teknolojik olarak söylemiyorum, sanatsal olarak da söylüyorum. Siemens'de yapılan NOMAD-TV network konuşmaları zamanında da bu dile getirilmişti. 1998 yılında yapılan bir söyleşide Stellarc: "Artık teknoloji aldı başını gidiyor ve vücut bir şekilde yetersiz kalıyor. O halde vücudun kendisini teknolojiye göre geliştirme zamanı gelmiştir" diyor. Bunun üzerine protezle ilintili olarak yaptığı bir dizi çalışma var. Yine aklıma ilk gelen isimlerden biri Oleg Kulig: bilgisayarı daha hızlı kullanabilmek için yaptığı üçüncü kol tasarım çizimleri var. Şimdi bunlardan bahsettiğimiz zaman bilimkurgu diyebiliriz, ama bir taraftan da takır takır gerçekleştiriliyor bunlar. Herhalde hepiniz duymuşsunuzdur, insan temasıyla data akımı, data alışverişi olabilecek diye bir haber çıktı Japonya'da. Erhan'ın anlattığı artırılmış mekânın daha da ötesinde bir öngörü bu. Dolayısıyla aslında her şeyi denemeye başladığımız bir başlangıç noktasındayız. Dijital sanat dediğimiz şey bu kültürün içinde olup, bu kültürü tüketen insanların, bütün bunları bir şekilde sorguluyor olmasıyla gelişiyor. Nereye kadar gidebiliriz, nereye kadar sorgulayabiliriz? Elbette çoğunlukla araç olarak kullanılıyor teknoloji, ama bir taraftan pekâlâ *"medium is the message"* özelliğini de koruyor; *ortamı kullanılan mecranın mesajın kendisi olması* bir kenara, artık o mesaj tamamıyla ideolojik olarak sizin karşınıza çıkıyor, gelişen teknoloji ideolojisiyle birlikte geliyor. Ben kısa konuşacaktım; sözü Erhan'a vereyim, ondan sonra devam ederim.

Erhan Muratoğlu: Benim söyleyeceğim iki anahtar sözcük olabilir: Birisi teknoloji, diğeri de protez. Teknoloji denilince aklınıza sadece makineler ve yüksek teknoloji ürünü olan şeyler gelmesin. Emre'nin söylediği gibi bıçak, ateş, taş parçası dönüştürülmeye başlandığı andan itibaren zaten teknoloji çalışıyordu. Teknolojinin varlık sebebi de zaten insanın fiziksel kapasitelerini artırabilmek, çoğaltabilmek, daha öteyi görebilmek, daha yükseğe çıkabilmek, daha güçlü olabilmek, daha fazla yapabilmek vs. idi. Bu araçlar onun hem kültürünü biçimlendirmesini, hem dünyayı dönüştürmesini vs. sağlıyordu. Şimdi dış çevre bitti, sıra bedenin içine geldi. Teknoloji bedenin içinde yer almaya başlayacak. Demin Başak'ın bahsettiği gibi bedenin teknolojinin peşinde koşturmasının

sonucunda beden dönüşecek, insanın tanımı değişecektir. İnsanın tanımı değiştiği zaman da tabii “insan ve” diye koyabileceğiniz her şeyin tanımı değişecektir.

Emre Erkal: Ama bu illa iyi bir şey olmak zorunda değil tabii ki.

Levent Çalıkoğlu: Peki burada bütün bu bilgi inanamayacağımız bir hızla akıyorsa, sanat veya sanatçı arada izleyiciyle bu bilgiyi kuran bir tür protez gibi bir işlev görüyor olabilir mi? Ya da burada nasıl bir iş üsteleniyor sanat?

Erhan Muratoğlu: Aslında dijital sanatla ilgilenen herkesin zaten bu konuya çok yakın ilgisi var, bunun farkında. Dijital teknoloji toplumdan bağımsız değil; içinde yer aldığı toplumu dönüştürme ve değiştirme gücünü zaten bu ürünlerin içerisine doğrudan aktarıyor. Bunu yapan insanlar zaten bu durumun farkındalar ve öne sürdükleri söylemler zaten bunu söylüyor: “Ben dijital teknolojinin beni değiştirdiğinin, dönüştürdüğünün ve başka bir şey yaptığının farkındayım ve gelin bakın görün, böyle oluyor” diyor. “Ben size iki gün sonrası hakkında, üç gün sonrası hakkında ipuçları veriyorum, hatta çok daha yakın bir zaman hakkında size vizyon oluşturuyorum” diyor. Tabii demin de dediğim gibi insan değişip dönüşmeye başlayınca, algısı da değişip dönüşmeye başlayınca, sanat nesne olmaktan da çıkınca, tanımlar, kavramlar da değişmeye başlayacak. Ne olacak bilmiyorum, çok daha fazla okumam lazım, ama şu anda aşikâr olan bunlar.

Başak Şenova: Bir örnek verebilirim aslında sorduğun soruya. Geçen senenin sonlarına doğru, Kasım ayıydı zannedersem, İsrail ve Filistin’i şu anda birbirinden ayıran yeni duvarın üstünde iki tarafın sanatçıları bir performans yaptılar. “Artists Without Walls”. Belki, duymuşsunuzdur, “Duvarı Olmayan Sanatçılar”. Tamamen dijital mecralar üzerinde çalışan Filistinli ve İsrailli sanatçıların oluşturduğu bir gruptu bu. Yaptıkları şey de teknolojiyle gerçekleştirdikleri basit bir tasarımdan ibaretti; duvarı teknolojiyle kaldırdılar. Duvarın iki tarafına kamera ve projektörler yerleştirdiler ve duvar çizgisel olarak yok oldu. Yani evet orada fiziksel olarak vardı, ama virtüel olarak yok oldu. Bu çok güçlü bir söylemdi. Bu kadar önemli ve büyük bir cümleyi, bu kadar basit bir yolla söylediler. Burada teknoloji mecranın kendisi değil, ama mecranın gücüyle birlikte geliyor oraya.

Levent Çalıkoğlu: Bir de daha ilginç bir şey var açıkçası, senin konuşmanda arada geçti ama benim en merak ettiğim şeylerden birisi de şu aslında: Hafızası üstünde olan bir şeyle –yani doğru terminoloji kullanamıyor olabilirim sizin dilinizde ama– hafızası üstünde olan bir şeyle uğraşıyorsunuz. Dolayısıyla o işi izleyici de kullanabilir, dönüştürebilir diyorsunuz. Ama sürekli kendi içerisinde katlanabilir bir dilden söz ediyoruz. Böyle bir tür, süregelen bir proje var mı? Yani kendi içerisinde sürekli katlanılabilir bir şekilde devam eden ve hafızasını üzerinde eklenilenlerle devam ettiren bir sanat projesi var mı hiç aklınızda?

Emre Erkal: Bilgisayar dünyasında böyle ürünler var. Şu anda bizim kullandığımız sistemler belli tür mantık fikrine göre, 0 ve 1 mantığına göre üretilmiş, belli tür devrelerle –katı hal fiziği vs.– tasarlanmış şeyler. Halbuki bunların dışında başka teknolojiler de var: İnsan sinir hücrelerinden esinlenen sinir ağları projeleri ya da ürünleri var diyelim. Bunlar sürekli değişiyor, kendi kendine öğreniyor. Bir dizi girdi ve bir dizi çıktısı var bu ağın, ve bu girdileri bir süre sonra kendi öğreniyor. Genellikle ticari ya da mühendislik amaçlar açısından kullanılıyor: Mesela deniz dibine belli bir ipucu sinyali gönderiliyor ve gelen cevap bu sinir ağlarına veriliyor – Sinir ağı derken sonuçta sembolik bir şey tabii ki. Mesela orada deniliyor ki "bu sinyalde altın var, şu sinyalde yok. Bunu öğren". Binlerce sinyalden sonra ayırt etmeyi öğreniyor. Bilim adamları istatistiksel ve matematiksel bir anlam çıkarmak için açıp bakıyorlar –"açıp bakmak" diye bir şey yok tabii ama açıp bakıyorlar ortaya çıkan şeye. Ama o ortaya çıkan şey, bizim matematiğimizde bugün ifade etmek için fazla komplike. Onu biz anlayamıyoruz, fakat o alet anlıyor, öğreniyor. Yani altın olduğunu biliyor mesela gelen sinyalden. Bilgisayar bir strüktürü, o sinyalin içinden gelen örgüden, dokudan ayırt etmesini öğreniyor. Biz de öğreniriz belki ama henüz değil.

Başak Şenova: Dijital sanat işleri üzerinden konuşacak olursam, efemer yapısı önem kazanıyor. Zaten efemer olması, her seferinde kısıtlı bir zaman üzerinden çalışıyor olması çok önemli. Çünkü bu çok daha fazla işin üretilmesine yol açıyor bir; ikincisi, arka arkaya devam etmesine yol açıyor; üçüncüsü, geliştirilmesine yol açıyor; dördüncüsü de bu tradisyonel sanatta –ya da modernizme kadar gitmeyeceğim bile–, mutlak, yani otonom olan sanat işinin dayandığı koşulları bir şekilde yıkıyor. Yine bu dijital sanatın içinde kes-yapıştır kültürü var, örnekleme (sampling) kültürü var. Bütün

bunlar tradisyonel olarak kafamıza kazınmış olan sanatın tanımını bir kere daha değiştirmeye başlıyor. Bence bunlar güncel olanla olan ilişkisi yüzünden bize çok daha fazla yakın. Yani onu çözebilmek için, onunla iletişime geçebilmek için öğrenmem gereken kodlara ihtiyacım var.

Levent Çalıkoğlu: Yeteri kadar dünyaya indik. Bütün konuşmalarda planlarımızı konuşuyor gibi olmayalım da. Evet bir saat 15 dakikadır konuşuyoruz. Soru sormak isteyen var mı? Buyrun.

İzleyici: Sanatın tanımını yapar mısınız?

Başak Şenova: Sanatın tanımını birçok koldan yapabilirim ama burada üç gün hep beraber oturmamız gerekir. Kişisel bir algıdan söz ediyorsanız: Sanat, hayatı bir şekilde tüm dünyayı filtreden geçirerek, süzerek, rafine ederek ve içinde direnişe dair cevaplar barındırarak bana geri yansıtıyor. Çok kişisel bir bakış bu: sonuçta dünyaya sanat üzerinden baktığım zaman yaşadıklarımıza tahammül edebiliyorum, direnebiliyorum.

Levent Çalıkoğlu: Başka sorusu olan var mı?

İzleyici: Sorum biraz uzun olabilir, önce bir açıklama yapmam gerekiyor. Documenta'da bahsettiğiniz yapıtla ilgili. O yapıtı kurgulayan sanatçının, o görüntüyü oluştururken çeşitli yerlerden getirdiği görüntüler, bunun bilgisi artı ona müdahale eden izleyicinin onun üzerindeki o yapıtı oyuna ve hazza dönüştüren ilgisi ve iktidarı... Burada şunu merak ediyorum: Bu yapıtta gerek yapıtı oluşturan sanatçının bilgi-iktidar ilişkisi, gerekse o yapıta müdahale eden izleyicinin haz-bilgi ve iktidarı arasındaki geçişkenlik nasıl olur? Yani bir episteme yaparsak, bu yapıtta bilgi-iktidar ilişkisi nasıl seyreder? Gerek sosyolojik olarak, gerekse estetik olarak.

Başak Şenova: Daha önce de belirttiğim gibi sadece bu iş üzerinden konuşmak istemiyorum. Documenta 11'de süreleri birbirinden çok farklı başka işler de vardı – bu arada Documenta 11 bir dijital sanat etkinliği değil. İçinde dijital işler barındırıyor elbette, ama tamamı aslında güncel sanata ayrılmış bir etkinlik. Tüm bunlarla ilintili olarak daha önce de söylemeye çalıştığım gibi tabii ki bir bağlam çok önemli, hangi bağlamda sunulduğu çok önemli. İkincisi, hangi bağlamda üretildiği çok önemli. Üçüncüsü, izleyicinin hangi bilgiyle, hangi bilgi birikimiyle, hangi coğrafyadan, hangi kültürden geldiği önemli. Yani benim bir işe bakışımla

belki bir Almanın o işe bakışı çok farklı olabilir. Ya da benim o işe bakışımla Kassel'de yaşayan bir Türk'ün o işe bakışı çok farklı olabilir. Geldiğimiz yerler, bilgi birikimimiz, hangi bağlamdan işi okuduğumuz, bu işi nasıl anlamlandırmaya çalıştığımız ve Documenta'nın benim için ne olduğuyla onun için ne olduğu arasındaki farkları üst üste alt alta matematiksel olarak koymak mümkün müdür bilmiyorum ama, bütün bunların sonucunda bu söylediğiniz epistemenin tanımı belki yapılabilir.

İzleyici: Ama bu benim sorduğum soruya yanıt değil, sizin açıklamaya çalıştığınız şeyin ucu çok açık. Ben burada kapalı bir uzam görüyorum. Yani orada yapıtı kollayan sanatçıya müdahale eden izleyici ve artı ben seyreden kişi olarak burada bunun epistemesini okuyabilmem lazım. O yapıttan bahseden kişi olarak siz bunu nasıl okuyorsunuz? Siz bilgisayar sanatıyla ilintilisiniz. Documenta'yı değil, sadece yapıtı merak ediyorum. Bu benim için örnek sembol, dijital art bağlamında, bilgi iktidar bağlamında.

Başak Şenova: Söz ettiğim dijital bir iş değildi; bir video işiydi. Uzun süreli bir işi oraya koymanın arkasında bir soru yumağı olduğunu düşünüyorum. Yani buradaki küratöryel kararın o işin içeriğinden çok, algı dizgesinin sorgulanmasıyla ilintili olduğunu düşünüyorum. Ben 2002'de bir yayına Documenta 11 üzerine bir dosya hazırladığım için Kassel'e iki kere gittim ve her seferinde dörder gün geçirdim ve hâlâ izlemediğim işler vardı. Dolayısıyla küratöryel bir seçim bu. Documenta böyle bir öneriyle geliyor ve bir izleyici olarak oraya gitmeden önce sizi araştırma yapmaya zorluyor. Yani daha işleri görmeden hangi sanatçılar var, hangi sanatçılar neyle ilintili, benim hangisi dikkatimi çeker gibi bir liste yapıp, gidiyorsunuz. Bunların hepsinin sanata yeni tanımlar getirdiğini düşünüyorum ben.

İzleyici: Ben en azından o yapıtı Brechti'yen bir okumayla okuyabilirim. Belki malzeme farklılığı olabilir. Yani orada dijital bir malzeme oluşu, en azından bende, uzamsal farklı bir şey oluşturmuyor. Yani bir diyalektik yapıyı görebiliyorum. Dijital artla buna ekleyebileceğiniz bir episteme var mı? Ben onu merak ettim.

Başak Şenova: Benden cevap olarak ne beklediğinizi tam olarak anlamıyorum.

Levent Çalıkoğlu: Eğer bir bilgiden ve bu bilginin bana nasıl bir sonuçla geldiğinden söz ediyorsak, Başak zaten anlattı. Bütün bu prosedür, bütün bu sürecin kendisi, zaten o bilgiyi oluşturan bir şey olmaya başlıyor. Yani söylemeye çalıştığı şey: – sorunuzun net cevabı mı onu ben kestiremiyorum ama– sürecin kendisi de zaten bir bilgi. Ona baktığınız andan itibaren işi öyle görmeye başlayabilirsiniz demek istiyorum. Başak konuşmaya başlarken ilginç bir şey söyledi: Bir dil var karşımızda. Dolayısıyla karşınızdaki bu dili, bizde hazır olan, bizde yerleşmiş –Emre'nin konuşması da o civardaydı açıkçası– bizde olan, bizde yerleştirilen, bize ait olan o dille çözemezsiniz. Şüphesiz o dilin başka bir kodu, başka bir ilişki sistemi, başka bir algılaması, fonetiği, sesi olacaktır muhtemelen; ona da giriş yapabilmek için de bütün bu yolları katetmeniz gerekiyor. Mesela gitmeden önce kendi programınızı kuruyor olmanız bile sizi zaten oraya hazırlayan bir şey, o bilgiyle nasıl buluşacağınızı sağlayacak bir şey. Muhtemelen epistemenin içerisinde bu da var. Çok farklı bir dilden söz ediyorsak, o dilin kendi termonolijisine de biraz vâkıf olmak lazım. O dilin yansımalarına da –sadece ilk anlamlarına değil–, dağılan yansımalarına da bakmak gerekiyor diye düşünüyorum.

Başak Şenova: Bilgi dediğiniz şey tek ve mutlak bir şey değil – özellikle de dijital sanat üzerinden konuşuyorsak. İşlemci analojisini o yüzden kurmaya çalıştım. Her seferinde sizin kendi işlemciniz var bir izleyici olarak. Şurası çalışmaya başlıyor, yani neye göre çalışmaya başlıyor? Şimdiye kadar neler okudunuz? Şimdiye kadar kaç tane iş gördünüz buna benzeyen, şimdiye kadar hayatta nasıl bir tecrübeyle karşılaştınız ki bu işi okuyabilesiniz? Benim işlemcim dahilinde ben o işi okuyorum. Bir işin bu kadar açık ve bu kadar fazla okumalar barındırıyor olması bence bir zenginlik ve zaten bu yüzden de tradisyonel sanattan çok farklı. Hiçbir zaman aynı işi "evet bu iş bunu anlatıyor, bu budur, şu şudur, semiyolojik olarak işte yeşil şuna eşit, şu şuna eşit" diye okumuyorsunuz. Yani tabii ki böyle de okuyabilirsiniz, ama bu sizin kendi yorumunuz olur. Mutlak bir değerlendirme değildir.

Erhan Muratoğlu: Bir de senin bahsettiğin yönlendirme kavramı (navigasyon) önemli. Yani İnternette gezindiğinizi düşünün: Hiç kimse aynı yoldan gitmiyor. 8 milyar sayfa var, ama 8 milyar sayfa üzerinde hiç kimse bütün yolları bilmiyor, herkes farklı yollar üzerinden ilerliyor. Aynı yerlerden kimi zaman geçiliyor, ama başka yerlere doğru devam ediliyor.

Bu, sanat yapıtlarında da izleyicinin kendi izleyeceği yolu tayin etmesi, gelen veri akışına göre yönlendirmesi ve sonuçta “tamam bitti” dediğinde toparladığı malzeme öbüründen farklı olacak. Çünkü bu hem dijital malzemenin doğasında olan bir şey, hem de şu anki tek bir gerçeklik üzerine gayet ciddi bir manifesto bence. Hiçbir şey kesinlikle siyah ya da beyaz değildir, hiçbir şey asıl gerçeklik değildir. Matematikçi Roger Penrose’un sözünü ettiği objektif gerçeklikten bahsedebiliriz bence. Şu anda farkında olunan şey şu: tek bir lineer gerçeklik üzerinde yaşamadığımız, tek bir gerçekliği herkesin algılamadığı, farklı farklı gerçeklikler üzerinde ve farklı tabakalar üzerinde yaşadığımız.

Levent Çalıkoğlu: Başka sorusu olan var mı?

İzleyici: Peki bu sizi korkutmuyor mu? Beni korkuttu mesela. Çok mekanikleşeceğime inandım ben. Dijital sanata biraz daha yaklaştığımız zamanı, yüzyıl, ikiyüz yıl sonrasını düşündüm, korktum. Doğru yöne gider mi gitmez mi? Biraz önce verdiğiniz bıçak örneğini düşündüğüm. bayağı bir telaşlandım.

Emre Erkal: Ben basit bir şey söyleyeceğim, biraz kuramsal olacak ama, Foucault’nun eserlerini biliyorsunuz. Hapishanenin doğuşu, hastanenin doğuşu vs. Bunların arkeolojisini yapıyor, bayağı ciddi bir tasarım olduklarını, belli sosyal bir şekilde bunların kurgulandığını, bedeni terbiye etmenin yollarının kurgulandığını anlatıyor Bu tasarımları, niyetleri, nerelere varacağını o zaman okusaydı bir kişi, önünde bulunan 18., 19. yüzyıl dünyası hakkında bayağı karamsar fikirlere kapılabilirdi, ne olacak 20. yüzyıl dünyasında diye. Ama biz 21. yüzyılda, şimdi kendimizden çok memnunuz. Varlığımız, özgür irademiz olduğunu düşünüyoruz. Fakat mesela bunun yanında, Foucault’nun söylediklerinin hep stratejik tasarımlara ait olan, ama insanların gündelik yaşantılarında her zaman yaptıklarının da, stratejiler arasından yolunu bulan taktiksel bir varoluş olduğunu söyleyenler de var. Örnek olarak, önüme bu kondu, ama ben yanından şöyle kıvrılıp geçebilirim aslında. İnsan olmanın ne demek olduğunu tanımlayamayız ama bazı şekillerde çıkış yolu buluyoruz. Belki de kısıtlandığımız zaman buluyoruz. Bütün bunları düşünerek belki de kendimize şunu sormalıyız: gelecekte de yepyeni bir şeyler olacak tabii ama olduğu zaman biz ondan şikâyetçi olacak mıyız?

Levent. Çalıkoğlu: Başka sorusu olan var mı acaba?

İzleyici: Sanatın tanımını sordum. Şimdi müzik sanatını tanımlamak istersek, müzik olayı kuş sesleriyle, hayvan...

Levent Çalıkoğlu: Çok özür dilerim sözünüzü kesiyorum; sanat nedir diye sorduğunuzda dijital sanat mı, yoksa genel olarak mı sordunuz?

İzleyici: Şimdi dijital sanata da geleceğim ve sorumu da soracağım fakat sorumu sormadan...

Levent Çalıkoğlu: Sorunuzu lütfen direkt sorun, çünkü sanatın ne olduğu bayağı baş belası bir konudur. Burada bir saatten fazla zaman harcamak zorunda kalabiliriz.

İzleyici: O zaman başlangıç ve bitimine geleyim. Bu kuş ve hayvan sesleriyle başladı ve filarmonik orkestranın oluşturduğu bir şeyle bitti. Bu tabiatta gördüğümüz renklerle başladı, soyut resimle sona erdi. Yani sanat yaparken tabiatta hiç olmayan şeyleri insan beyni yepyeni olarak yarattı. Ama bunun başlangıç şeyleri, yani bugüne kadar bildiğimiz sanatlarda, tabiatta gördüğümüz şeylerdi. Fakat şimdi insanın yarattığı elektronik bazı şeyler, araçlar var, bu araçlar görsel, işitsel birçok sonuç veriyor. Bu elektronik şeyler elimizde, tabiattaki kuş sesleri vs. gibi. İnsan beyni bunlardan başlayıp olmayan yeni başka şeyler yaratmak peşinde. Şimdi sorumu sormak istiyorum: Bugüne kadar bizim bildiğimiz sanatlarda bir estetik olayı var, peki dijital sanatta estetik olayı var mı? Bu nasıl bir şey?

Başak Şenova: Biz kopuk bir şeyden bahsetmiyoruz. Öncelikle ben algının nasıl değiştiğini anlatmaya çalıştım. Dijital kültürün nasıl oluştuğuna da bir şekilde değinmeye çalıştım. Ama dijital sanat üretimine geldiğiniz zaman, yani özel olarak dijital sanat yapıtını ele aldığınız zaman, şunu söylemek zorundayım: Tabii ki referansını kaybetmiş ya da bir şekilde sanat tarihinden yola çıkmamış işleri hemen görüyorsunuz ve eliyorsunuz. Zaten bunlar kendilerini hemen ele veriyorlar. Çok da hafızasız bir şeyden bahsetmiyoruz biz. Dolayısıyla bütün bu estetik kaygılarınızın, estetik değerlerinizin başka şekilde dönüşmüş halleri söz konusu.

Erhan Muratoğlu: Sadece sanat yönetiminden değil senaryodan da sorumlu kişilerden oluşan bir grup var. Grubun görselliğini oluşturan insanlar ve ordaki her bir nesneyi ayrı ayrı tasarlayan insanlar var. Bir cihaz gerekiyorsa onun üzerine bilgisi olan bir mühendis grubu tasarımı yapıyor.

Mimari ya da endüstriyel tasarım hakkında başka bir ekip çalışıyor ve bunların bütününün oluşturduğu şey hepimizin tanıdığı film formatında bir ürün olarak ortaya çıkıyor.

Başak Şenova: Ama bir Tabula Rasa yok. Sanat tarihini, dünya tarihini, bütün referansları, her şeyi bir kenara bıraktık ve bir anda, bir sabah uyandık, dijital sanat başladı gibi bir şey yok. Sanat tarihinin üzerine ve sanat tarihi üzerinden aldığı referanslarla bu kritiklerin üzerine giden bir yaklaşım var. Vaktimiz şu anda kısıtlı ancak elbette dijital sanatın sorguladığı, üzerine gittiği birçok başka konusu var. Örneğin arşivleme takıntısı var dijital sanatçılarının. Belgesel üzerine çalışan, belgesel formlarını ve kurgularını sorgulayan dijital sanatçılar var. Yani tradisyonel anlamda üretilen ürünlerden yola çıkılmıyor, ama sanat tarihinin ve yaşanılan durumların referanslarıyla yola çıkılıyor.

Levent Çalıkoğlu: Peki, herhalde başka sorumuz yok. Herkese çok teşekkür ederiz.


YAPI KREDİ
KÜLTÜR SANAT
YAYINCILIK


YAPI K
KÜLTÜR S
YAYINC
ŞENER
ÖZMEN

Şener Özmen

Sanatın Hayat Olma Hali

21 Nisan 2005

Can Altay, Şener Özmen

Levent Çalıkoğlu: Bu akşamki konuşmanın Çağdaş Sanat Konuşmaları dizisinin en ilginç oturumlarından biri olacağını düşünüyorum; çünkü hayat üzerine konuşacağız. Açıkçası bu bize her şey üzerine düşünme ve konuşma hakkı veriyor: mikro ve makro iktidarlar, kültürel şemalar ve eylemlerimiz, cinsel ve ahlaki eğilimlerimiz, tüketim alışkanlıklarımız, mücadele alanlarımız... Kısacası bizi biz yapan ve bu nedenle dışlanmamıza veya kabul edilmemize neden olan tüm marifetlerimiz üzerine konuşacağız. Öte yandan hayatı sanatın içine ya da tam tersine sanatı hayatın içerisine sokmaya çalışan sanatçıların değişen rol ve görevlerinden de söz edebiliriz bu başlık içerisinde. Başkalarının hayatlarını sanata aktaran sanatçının neyi, nasıl eylediği ve hangi dil üzerinden, hangi ortaklıklarla, hangi ilişkilerle bu hayatı görünür kıldığı belki de üzerinde durulması gereken başlıklardan birisi olacak. Tabii ki bu başlık altında izleyicinin değişen rollerine de değinmek gerekecek. Pasif veya edilgen, sürecin kendisi olan veya direnen izleyiciyi de –tahmin ediyorum – bu akşamki konuşmanın içerisinde bir fotoğraf gibi görmeye başlayabiliriz. İki konuşmacımız var bu akşam: Can Altay ve Şener Özmen. Her iki sanatçı da bize hem kendi deneyimlerini, kendi üretimlerini, hem de bu başlık içerisinde düşünmemiz gereken olasılıkları tartışmaya açacaklar. Önce Can konuşacak, daha sonra Şener devam edecek.

Can Altay: Teşekkür ederim. Bu akşam kendi projelerimden örnekler vererek konu üzerine bir açılım sağlayabilirim diye düşünüyorum. Projelerim genelde kentsel yaşama dair bazı gözlemlediğim örnekler veya şehirde yer alan birtakım olaylar ve geliştirdiğim çalışmalar. Şöyle bir sıra takip etmek istiyorum: Bir örnekle başlayacağım, sonra o örnek üzerine yaptığım çalışmalardan biraz bahsedeceğim, sonra başka bir örneğe geçeceğim. Bunu yaparken de aslında benim temel kaygılarım hep: 1) Gündelik hayat ve şehir üzerine fikir yürütmek, 2) Bazı mekânsal okumalar geliştirmeye çalışmak ve 3) Genel olarak kavramsal bir çerçeveden bahsedecek olursak, öngörülemeyen yeniden anlamlandırma; yani var olan

bir şeyin, bir amaç için planlanmış veya tasarlanmış veya sunulmuş bir durumun, kullanımla veya gündelik hayat pratiklikleriyle tekrar tekrar yeniden anlamlandırılması ve bu anlamların sürekli kayarak başka şeylere işaret etmesi.

Öncelikle 90'ların sonlarına doğru Ankara'da olagelmeye başlayan ve hâlâ devam eden bir olgudan örnek vereceğim: Anonim olarak isimlendiriliş haliyle "minibar".

[Perdede görüntülerini yansıtmaya başlıyor]

Aslında bu Ankara'ya özel bir şey değil, dünyanın pek çok yerinde olan, kabaca "sokakta içki içme ve vakit geçirme"yi kapsayan bir terim. Fakat minibar'ın bence özel olan yanı, kendi kendine doğup –belli bir zaman çerçevesinde ve belli koşullar sebebiyle doğmuş olup– bir şekilde evrimleşmesi. Şu anda bambaşka yerlere de ulaştı bu iş. Aslında ben kişisel tarihimle ve kişisel hayatımla bağladığım zaman, minibar, 90'ların sonuna denk gelen ekonomik bir çöküntü veya genel tabiriyle kriz gibi, ilk anda, belli bir grup gencin –aslında belli gece hayatı pratikleri olan ve gece dışarı çıkan, dolaşan, tüketim hayatına alışkın bir grup gencin– artık, çeşitli sebeplerden ve bence en önemlisi ekonomik sebeplerden dolayı bu aktivitelerini yerine getiremiyor oluşuyla başlayan ve bir ihtiyaçtan doğan bir aktivite olarak algılanıyor. Minibar'ın ortaya çıkması, normalde belli bir semt civarındaki barlara gidecek olan gençlerin, bara girmeden önce birkaç bir şey içip, içki tüketimini ve kafa bulma seviyesini sokakta halledip, sonradan bara girmesi gibi aslında fonksiyonel bir aktiviteden doğuyor. Fakat, zaman içinde, hem bu 'minibar' adı, bir şekilde doğuyor, hem de evrimleştiği süreçte, artık bara gitmek bir ihtiyaç olmuyor, ama minibar başlı başına bir fenomene dönüşüyor ve artık gece dışarı çıkıldığında mini bar'a gidilmeye başlanıyor. Dolayısıyla ve bu evrim sonucunda, tüketim alanının içinde önemli bir yeri olan servis faktörünün veya sektörünün ortadan kaldırılıp, herkesin kendi içkilerini alıp geldiği, kendi kendine servis yapan bir olguya dönüşüyor. Burada aslında en önemli etken olarak hep ekonomik yanından bahsettim; minibar hiçbir şekilde bir buluşma noktası olarak tasarlanmamış, mevcut mekânsal elemanları kullanarak gerçekleşiyor: Yani bahçe duvarları, kaldırım ve hatta –yani normal koşullarda ve gündüz yaşantısında– hiçbir şekilde insan barındırmaya yönelik değil, ama apartmanlarla sokaklar arasında veya apartmanlarla

apartmanlar arasında sınırları işaret eden ve belli bir geçişi, yani bir hareketi işaret eden mekânların tamamen farklı şekilde kullanılmasından oluşuyor.





Can Altay, “Minibar”, 2003. “How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age” sergisi, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino, İtalya; Walker Art Center, Minneapolis, ABD (2003) / Houston Contemporary Art Museum, ABD (2004) / Monterray, Meksika (2005)

Tabii sonuçta bir müddet sonra, apartmanlarda yaşayan insanlar, doğal olarak, evlerinin, sokaklarının önünde gençlerin toplanıp, özellikle demin gösterdiğim fotoğraftaki gibi özellikle iklim koşullarının da elverdiği anlarda bir kalabalık yaratmasından huzursuzluk duyuyorlar. Buradan itibaren farklı bir dinamik oluşmaya başlıyor, ve yine bu da aslında, bahsettiğim evrimleşmenin bir parçası. Minibar'da en önemli olan şey; hiçbir şey inşa etmeden bir mekân yaratmak ve mekânı sadece orada var olarak üretmek. Buna karşı gelen hareket de, bu sefer apartman sakinlerinin, inşa edilip yaratılmış mekânı yok etmeye çabalamaları oluyor. Mesela şu fotoğrafta gördüğünüz duvar en popüler noktalardan biriyken bir sabah veya bir akşam geldiğinizde, üstüne birden yeni bir tuğla duvar eklenmiş olduğunu görüyorsunuz ve bu bütün civar sokaklarda oluşmaya başlıyor. Burada benim ilgimi çeken karşıtlık da aslında bu gerginlik. Bir tansiyon, ama iki tarafın da bir şekilde tolere ettiği bir tansiyon. Çünkü minibarcılar, ne kadar duvar olursa olsun, bir şekilde yine mekâna adapte edebiliyorlar kendilerini, veya yandaki apartmanın önüne kayıyorlar. Mesela bu fotoğraf, apartman sakinleri tarafından yapılan müdahaleyi gösteriyor. Bu sefer bahçe duvarına tam olarak oturamıyorlar belki, ama çit yine bir mont asmak için veya başka bir şekilde dahil edilebiliyor, yani fiziksel elemanlar sürekli ters yüz edilebiliyor. Bir yandan da karşılıklı bir tolerans var süregelen, yani minibar hiçbir zaman için sokağı ele geçiren, çok net ve güçlü bir ses çıkartan, radikal bir şey değil. Her zaman çevresindeki faktörlerle ve elemanlarla var olmaya çalışıyor ve tolere edilmeye ihtiyaç duyuyor. Çünkü, varlığını sürdürebilmesi için tolere edilmesi lazım. Bir yandan da apartman sakinlerinin en fazla yaptığı şey bir şeyler inşa etmek ya da polis çağırmak. Ama, bu durumda da yine bir sınır ânı söz konusu, çünkü polisin civarda sürekli devriye gezmesi bir yandan anlık minibar'ları dağıtmaya yarıyor, öte yandan da minibar'a gelen kızlı, erkekli belli bir yaş grubuna dahil insanlar için aslında bir güvenlik zemini sağlamış oluyor. İlk bakışta belki polis gözetiminde bir oyun gibi gözükebilir, ama hem polisten kaçarak, hem de polisin varlığının sağladığı güvenlik zemininden faydalanarak var oluyorlar. Yani, her koşulda parazitlik yapılarını devam ettirebiliyorlar. Bir yandan da şöyle şeyler var mesela: Deminki gece fotoğrafında gösterdiğim çiti apartman sakinleri tasarlarken sivri, mızrak gibi çıkıntılar yapmışlar. Fakat, o gün onu yerine inşa eden usta herhalde bakmış, anlamlandıramamış nasıl koyacağını, ve çocukların oturacağı taraf

burasıyken, bütün mızraklar apartmana dönük olmuş, gördüğünüz gibi. Bu tür şeyler de oluyor.

Ben hem kuramsal anlamda, hem de gündelik hayatta, geceleri minibar'da geçirerek, –bir araştırma niyetiyle gittiğim bir şey değil, zaten içinde var olduğum bir durum– minibar'ın oluşumuna dahil oldum. İki-üç yıllık bir süreç zarfında sürekli görsel belgeler topladım. Mesela bir yandan, bu fotoğraflarda şehrin

gündelik hayatının arkeolojik katmanları var: Şu Efes ve Miller kapakları muhtemelen dün akşamdan kalma, ama onun yanında logosunu okuyamadığımız kapak, muhtemelen bir haftalık veya şu sağ alt köşede, iyice yere yapışmış bir kapak var. Bu katmanlarda kentin fiziksel dokusunu da görmek mümkün oluyor. Gündüz kaldırımda yürürken orada gece olanlara dair hiçbir ipucu yokken –bir kaldırım, bir bahçe duvarı gibi gözüküyor– dikkatli bakarsanız böyle izleri de görmek mümkün oluyor.

Minibar'ın ne olduğunu kısaca anlattıktan sonra, şimdi, minibar üzerine kurguladığım birkaç projeden bahsedeceğim. Bu yerleştirme ABD'de, Minneapolis'teki Walker Center'da açılan bir sergide gerçekleşti. Aslında bütün müze mekânının ve orada gerçekleşen grup sergisinin içinde bir niş veya bir kuytu köşe oluşturabilecek bir yerde yerleşiyordu ve burası serginin geri kalanına kıyasla oldukça karanlık bir odaydı. Üç duvarda büyük projeksiyonlarda sürekli olarak, minibar'larda çekilmiş fotoğraflar, slaytlar dönüyordu ve yine odanın içinde sürekli ses olarak, var olan sokaktan ses kayıtları duyuluyordu. Bunların çoğu rastgele kayıtlardı: mesela araba geçiyordu, insanlar birbirleriyle konuşuyordu, birkaç şişe şıngırdıyordu, vesaire, ama benim bir mikrofonla birkaç gece minibar'da kaydettiğim sesler de vardı. Bir yandan da, daha küçük ve çerçeveleri daha net olan bir projeksiyonda bu fiziksel müdahaleleri gösteriyordum. Gece fotoğrafları, mekânın içinde eriyip yok olan, çok net gözükmeyen görüntüler flu veya hareketli olan büyük projeksiyonlarda gösterilirken; o fiziksel müdahaleler, çerçevesi çok daha net olan net görüntülerde de gözüküyordu. Fakat bu yapıtı yaparken, olayı sadece belgelemeyi değil, demin size bahsettiğim okumaları yapmamda da bana ilham veren kuramsal çerçeveyi iletişime sokmak istiyordum. Bu nedenle bana en temel referans teşkil eden bazı metinleri ve bu metinlerin içinde bulunduğu kitapları yerleştirmeye dahil ettim. Sekiz kitap vardı. Bazıları felsefi metinlerdi, bazıları kent üzerine okumalardı, diğerleri de mimarlık teorisi ve benzeri hakkında birtakım kitaplardı. Bu kitapların içinde de minibar'a farklı gözlerle bakmamı sağlayan birtakım metinler vardı. Ama bu metinlerin kendilerini koymayı yeterli bulmuyordum, çünkü hem bunların bir şekilde resmedilen veya belgelenen olayla ilişkiye geçmeleri gerekiyordu, hem de farklı bir müdahale gerekiyordu. Çünkü kitaplar aslında son derece katı ve yapısal, yani tıpkı o sokaklar, kaldırımlar gibi planlanmış, üretilmiş ve

kalıcı nesnelerdi. Bu nedenle ben *post-it* denen sarı yapışkanlı kâğıtlara çeşitli notlar alarak, belli paragrafları işaret ederek, birtakım müdahalelerde bulundum. *Post-it* bir yandan çok narin bir müdahaleydi, çünkü her an üzerinden uçabilirdi. Ama öte yandan, yapıştığı sürece kitabın metnine direkt müdahale ediyor ve aslında anlamını ciddi miktarda kaydırıyordu, çünkü tamamen farklı bir çerçevede yazılmış bir metni, resmedilen gündelik hayattan alınmış birtakım fotoğraflarla ve bu olayla ilişkilendiriyordu. Fakat bununla da yetinmek istemedim. Çünkü bir yandan bu müze mekânının içinde de bir şey aktive etmek istiyordum – yani izleyicinin de katılabileceği farklı bir oluşum yaratmak istiyordum. Bu nedenle masaya bol bol boş *post-it* ve kurşunkalem bıraktım. Temennim insanların benim müdahalelerimi görüp onlara eklentiler yapmaları veya içlerinden ne geliyorsa sağa sola yapıştırmaları, kitaplara yapıştırmalarıydı. Ve gerçekten de ciddi bir karşılık aldım. Şu fotoğrafta da görüyorsunuzdur, benim ilk kurduğum yerleştirme çok daha düzenliydi, her kitapta beşer onar *post-it* vardı, ama serginin bitimine doğru bütün kitaplar *post-it*’le kaplanmıştı, hatta duvarda, sandalyede bile birtakım notlar ve yan mekândaki asansörün üstüne bile birtakım *post-it*’ler yapıştırılmıştı. Tabii yazılanların hepsi direkt minibar’la ilişkili değildi aslında: Buraya gelen izleyicinin gündelik hayatına dair veya kendi yaşadığı kentsel tecrübelere dair ya da kendi politik söylemlerine dair, bambaşka ifadelerini içeriyordu. Yazılanların açık uçlu olması da benim için önemliydi. Yani insanlar illa minibar’ı anlasın da minibar’a reaksiyon versin, benim yazdığım gibi bütün metinleri okusun diye beklemiyordum; böyle de yapabilirler, başka türlü bir reaksiyon da gösterebilirler veya sadece bakıp çıkabilirler, de yani bütün kitapların üzerinde çalışmalarına da gerek yok. Ama bir yandan bu olasılığı da sunmak istiyordum. Kısacası aslında sadece gözlenen değil, biraz içinde yaşanılan bir yapıt yaratmaya çalışıyordum.

Yine aynı yıl, yani 2003 yılının yazında, İstanbul’da Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi’nde “Mekân Yaratmak” diye bir sergiye davet edilmiştim. Orada da minibar’la ilgili farklı bir yerleştirme gerçekleştirmeye çalıştım. Bu sefer, şehir plancı olan kız kardeşim Deniz Altay’la beraber çalıştık. Deniz minibar’da bir seri söyleşi gerçekleştirmiş, minibar’a giden insanlara minibar hakkında sorular sormuştu. Yaptığımız şey şuydu aslında: yaptığımız söyleşi metinlerinin deşifrelerinden belli alıntılar aldık. Bu alıntılar bazen tek bir cümleydi – mesela “sokakta içmek

her zaman daha ucuz” diye bir cümle. Bazen uzun uzun mekânsal değişimi anlatan alıntılar kullanmıştık. Bir diğerinde “Arkadaşlar minibara gidiyoruz dedi, bir bara gidiyoruz sandım, meğer kaldırımda oturacakmışız” diyen biri vardı mesela. Böyle böyle duvarda bir anlatı oluşturmaya çalıştık. Bu anlatıda hem söyleşilerden alıntılar ve onlarla ilişkilenen birtakım fotoğraflar vardı, bir bölümünü demin gördünüz. Fakat, burada yaratmak istediğim; minibar’ın müze veya galeri mekânında bir replikasını, bir kopyasını yapmak değil, izleyiciye olayı aktarıp bir şekilde onların minibar’daki deneyimi veya oluşumu yaratması gibi bir hedefim vardı. Bu nedenle bu duvar kompozisyonunun önünde uzun bir masa yaptık ve üstüne bu alıntıları deste deste yerleştirdik. Alıntıların hepsi saman kâğıdına basılmıştı. Masanın iki ucunda da iki rulo selobant vardı, merdivenlere oturup seyredilebilecek bir slayt gösterisi sürekli dönüyordu. Sergi açılmadan önce böyleydi, serginin kapandığı günlerde böyle bir hal aldı. Ben hakikaten bu kadar büyük bir reaksiyon beklemiyordum, hayalim beyaz galeri mekânına yeni bir katman oluşturabilmekti ve bu katmanın da o kadar temiz olmaması gibi bir dileğim vardı. Gerçekten çok iyi iletişime geçtiğine inanıyorum. Başlangıçta herkes konuya ve minibar’a ilişkin bir alıntının üzerini karalayıp başka bir referans veriyorlardı, İstanbul’a dair kendi anılarını anlatıyorlardı veya çocukken mahallede top oynarken başlarından geçenleri anlatıyorlardı. Kimileri de katlayıp buruşturuyor, bazıları da fotoğraf getirip yapıştırıyordu, yani sadece kendilerine bir şey yapma alanı verilmiş olmasını kullanıyorlardı.

Yine 2003 yılı Eylül ayında 8. İstanbul Bienali’nde sergilenen bir proje yaptım. Bu, sayıları İstanbul’da da inanılmaz olan, ve çöpleri, meskenlerin ve işyerlerinin dışkılarını kurcalayarak yeniden işe yarayacak parçaları, başta kâğıt, teneke, plastik gibi parçaları ayrıştırarak geri dönüşüm fabrikalarına satıp para kazanan kâğıtçılar ya da çöp karıştırıcılar üzerine bir işti. Minibar’dan en büyük farkı, birebir içinde olmadığım veya kendi sesim olmayan, ama gözlemlediğim bir olguya, bir oluşuma dair bir iş yapıyor olmamdı. Bunun da altını çizmeye çalıştım; bir görsel malzeme gibi değil, kendi kişisel gündelik tecrübelerimle onlarla yaşadığım yüzleşmeler, diyalog çabalarımın sık sık geri tepmesi veya bütün bu mesafenin inşası ve mesafenin korunması veya mesafenin delinmeye çalışılması gibi şeyler üzerinde duruyordum, ama esas beni enterese eden şey kâğıtçıların yine sistemle kurdukları ilişkiydi. Bence yine ciddi bir sınır noktasındalar. Şöyle

ki belediyelerin veya resmî çöp toplama sistemlerinin işleyişine tamamen aykırı bir şekilde çalışıyorlar ve zaten kabul görmüyorlar –bu durum şu anda değişiyor– ama bir yandan sisteme çok aykırı varoluşları varmış gibi gözüküyor. Kaldırımları pisletiyorlar, çöp arabaları gelmeden çöpleri eşeliyorlar gibi söylemler var. Ama öte yandan ciddi anlamda hem ekolojik, hem ekonomik olarak aslında karşıt çalışıyorlarmış gibi gözüktükleri sisteme büyük bir katkıları var. Geri dönüşüm oranını çok yükseltiyorlar, yani ciddi anlamda bir işlevleri var aslında. Fakat, bir yandan da şehirde sanki bambaşka bir katman gibiler; yani kimseyi görmüyorlar, kimse onları görmüyor, bütün şehir alanını, mekânları bambaşka bir şekilde kullanıyorlar. Bilmiyorum bu işi belki görenleriniz vardır, İstanbul'da sergilendi.

Kısaca yerleştirmeyi anlatayım.

[Ekranda işi göstermeye başlıyor]

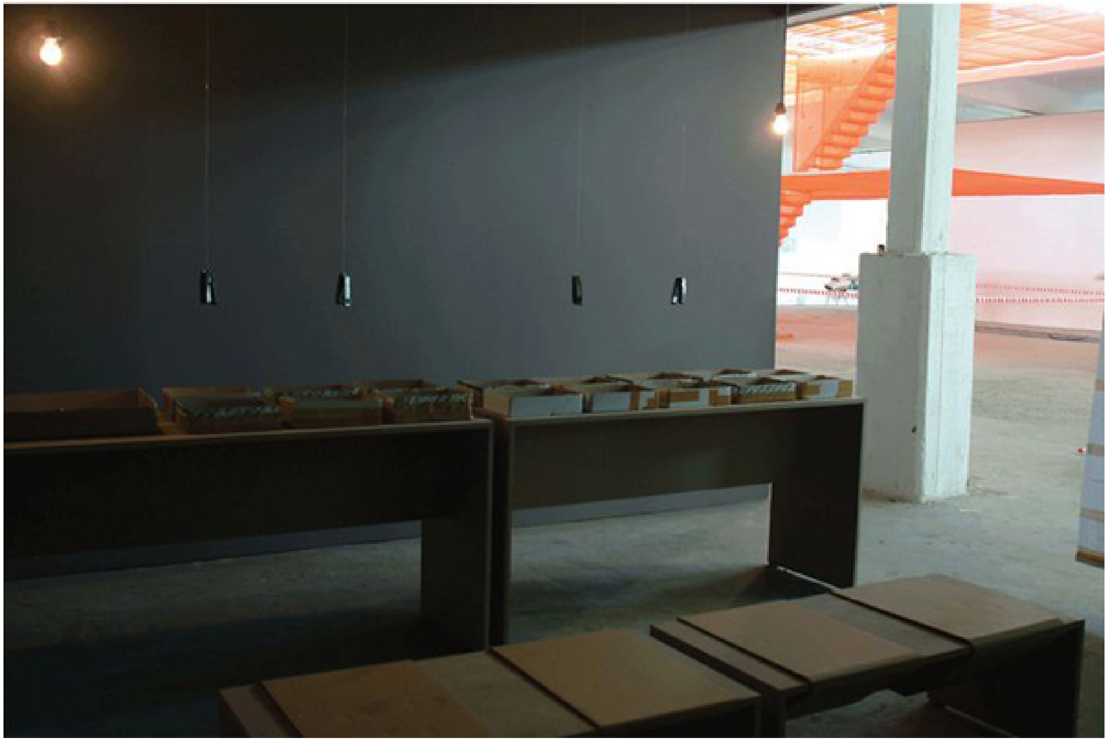
Bir ana video projeksiyonunda kâğıtçıları çalışırken gösteren bir seri video kaydı gösteriliyordu. Yanında sağda gördüğünüz, yine bir slayt serisi sürekli gösterimdeydi. Ve yine direkt resmetmek veya sadece belge olarak sunmaktansa, hem mekânda, hem deneyiminde resmedilen ve gösterilene referans verecek veya ilişkiye girecek bir kurgulamayı hedefliyordum. Çoğunu Bienal ofisinden aldığım kullanılmış fotokopileri ve faturaları, onların çöp diye ayırdığı A4 kâğıtları birbirine koli bantıyla bantlayarak bir perde oluşturdum. Bu perde dışardan yaklaştığımızda bambaşka şeyler anlatıyordu, aslında çöptü, ama yüzeyde de, bir animasyon projeksiyonu yapmak için bir perde olarak kullanıyordum. Aynı şekilde demin bahsettiğim bu kişisel kaygılar, gözlemler, gündelik hayatımda onlarla karşılaşmalarım gibi bir içeriği de günlük formatında tutmuştum. Bu günlüğün içinde hem gün gün, saat saat aldığım notlar, hem bulduğum gazete kupürlerinden alıntılar ya da birtakım sosyolojik araştırmalardan kesip yapıştırdığım parçalar vardı. Bu günlüğün her sayfası da yine deste deste bu karton kutulara konulmuştu. O karton kutular da yine Bienal ofisinin atacağı kâğıt kutularıydı. Şöyle bir deneyim kurgulamayı niyet ettim: Tavandan sarkan zımbalar vardı ve izleyici gelip isterse sayfalar arasından kendi destesini ayıklayıp zımbalayıp götürebiliyordu. Burada direkt mekâna bir müdahale veya işin oluşumuna, yani bir önceki örnekte gördüğümüz gibi işi oluşturmaya yönelik bir müdahale değil, işi

alımlamada bir pay bırakmak gibi bir eylem vardı. Bunlar tabii herhalükârda benim tasarımladığım şeyler, ama bir yandan da farklı açılımlara veya farklı deneyim düzeylerine olanak veriyor. Yine aynı şekilde izleyiciler gelip sadece videoya bakıp çıkabilirdi, hiçbir metni okumayabilirdi. Dikte edici bir konum edinmemeye her zaman özen gösteriyorum; çünkü kendi gündelik hayatımda gözlemlediğim olgular olduğu için, insanların içine girmeyi tercih etmesi ve etmemesi benim için önemli. Aynı projeyi daha sonra başka bir sergide, sadece mekânsal değişikliklerle sergiledim. Ondan da birkaç görüntü göstereyim. Bunun üzerine bir tartışma açılımı olabilir.



C.A., “Kâğıt Toplayıcılar” / “‘We’re Paperman’, He Said”, 8. Uluslararası İstanbul Bienali, 2003.


P







C.A., “Kâğıt Toplayıcılar”, 2003.

L.Ç.: Muhtemelen sorular gelecektir. Şimdi istersen sözü Şener'e verelim ve sonra sorularla nerelere gideceğimize bakalım.

Şener Özmen: Her şeyden önce bu iyi bir başlık. İçinde "hayat" sözcüğü var. "Sanat olma halleri" de iyi, hatta, "sanat olma olasılıkları" da. Bu başlığın bir de soruları var, onlar da iyi:

Bugün hayat sanata nasıl sızıyor? Sızmamak için direniyor mu? Sanatçı başka hayatları yapıtına nasıl aktarıyor? Bir anlatıcı olarak mı yoksa bir kaydedici olarak mı? Amaç, 90 sonrası hayatın politik ve sosyolojik hallerinin nasıl değiştiğini ve sanatçının bu değişimin içerisinde nasıl yer aldığını göstermek. Asıl direniş ve inat, çağdaş sanatta 90 sonrasını konuşmamakla ilgili. Yani küratöryel cenderede hem ezilmiş, hem de bu sistemle kendisinden bir önceki ve bir sonraki kuşaktan çok daha cüretkâr, ne kulluk ne de kabaca yoksayma üzerinden giden ilişkiler kurmuş sanatçılar. Sunumu, benim 95 Kuşağı Sanatçıları olarak sıkça andığım, sayıca ve coğrafik olarak belli, genç bir sanatçı kümelenmesinin *–bugün için varolmayan artık–* mücadele, direniş, üretim ve düşünüm pratiklerinin öyküsü ya da tarihi, bu öykü ve tarihin bugün geldiği noktayı, 90 sonrasının sosyo-politik vuruşlarıyla açmak, didiklemek en iyisi. 90'larla birlikte "sanat aslında nedir?" diye soracak ve bundan öteye de gidemeyecek. Akıl ve ruh sağlığında ciddi tahribatlar yaratmayı başaracak ve bütün hayatı, "sanata" kesmiş bir bilinç gibi görmeye başlayacak. Kişisel bir tarihe veyahut yaşantıya göndermeler gibi... 90 sonrasının politik yansımaları, gidişat, yerdeğiştirmeler ve eğretilemelerle bağlantılı; çağdaş sanatta ve çağdaş kültürde ancak bir terennüm kadar, mırıldanır gibi, güzel ve alçak sesle şarkı söylemek gibi ifade edilen kavramlar silsilesiyle karşılaştık. 90'lı yılların sanatını bir yerden, bir yapıttan, bir tavır veyahut eğilimden başlatmayı çok isterdim. Sanatın da kırmızı hatları var. Bu hattı aştığım, taciz ettiğim her girişimde, kabahat işlemiş bir genç sanatçı muamelesiyle karşı karşıya kaldım. 90'ların ikinci çeyreğinde temsil paketleri, bugün olduğu kadar donanımlı değildi. 2000'lerde, *"hey siz, İstanbul dışında yaşayan ve üreten güncel sanatçılar, evet, evet siz, bundan sonraki temsil politikanızı gönderdik, ona sahip çıkın!"* direktifiyle afallama evresine geçmiş bulunduk. İstanbul-dışı'nı bakın şimdi kullandım. Bunun da temsil ettiği bir dizi yan temsil var. Bu denli mafyan olmasa da, "temsil odaları"na

alınıp, bir güzel biçimlendik. Sanatçı olarak değil de, bir "kültür işçisi" olarak iyi iş gördük diyebilirim.

Pekâlâ, konuşmanın asıl bağlamlarına dönersek, bu tarihlerde hayatla keyfi ya da zoraki bağlar kurmuş işler hiç olmadı mı? Elbette oldu. Muazzam bir önyargıyla söyledik de, henüz o işlerin pabucunu dama atacak şiddette yapıt üretilmiş değil. Bir küratör, bir sanat yazarı olarak sizin, tüm bu yapıtların sergilendiği, dolaşıma girdiği çevreler, coğrafyalar, mekânlar, zeminler, bu yapıtların temsiliyetleri, aidiyetleri, sunum ve okumaları, rahatsızlıklar ve sebepleri üzerinde kafa patlatmış olmanız gerekmez miydi? Ve bugün 90 sonrasının güncel-sanatsal yekûn tarihi henüz mevcut değilken ve bu tarih ve deneyimler, katalog sayfalarında, ziyaretçi bekleyen İnternet sitelerinde, çözülmeyi ve redakte edilmeyi arzulayan ses kayıtlarında kalakalmışken... Asıl direniş ve inat dedim, 90 sonrasını hiç konuşmamakla ilgili.

Geçtiğimiz yıl, Ağustos 2004'te, Halil Altındere'nin çağrısıyla, 90 sonrasında Türkiye'de Güncel Sanat üst başlığıyla, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde bir düzine insan bir araya geldik. Moderatörlüğünü Erden Kosova'nın yaptığı bu oturumda Vasıf Kortun, Beral Madra, Başak Şenova, Fulya Erdemci, Haldun Dostoğlu, Halil Altındere ve ben Şener Özmen, hazır bulunduk. *Art-ist* Güncel Sanat Dergisi'nin "Art-ist Kitap" olarak projelendirdiği oturum, *90 sonrasında yaşanan değişimlerin kaydını tutmak, bunu yaparken hem sanatçıları, hem de işlerini örnekleyerek, belgelemek, üretimlerini ve bu üretimleri çevreleyen koşulları tartışmak* içindi. Katılımcı seçiminin nedenleri ve roller üzerinden söz açılmışken, Halil Altındere, bana ilişkin olarak "*son birkaç yıldır merkez-dışı kentlerdeki hareketlenmeyi tetikleyen bir konumda olması nedeniyle*" davet edildiğimi söyleyiverdi. Ardından şunları ekleyerek; "*her ne kadar coğrafyadan bahsetmesek dahi herkes sonuçta İstanbul'da. Konuşan da, üreten de, yazan da, yayınlayan da İstanbul'da olduğu için, Şener'in Diyarbakır'dan katılması ve de sanatçı olarak yazar ve küratörlerin yanında yer alması önemli. Tabii salt coğrafi bir şey olarak algılanmaması gerek Şener'in varlığının. Kendisi oradaki hareketlenmede bir aktör olduğu için burada*".

Neden aktör oldum? Oradalık ve buradalık olarak adlandırılan haller, ne halleriydi? Orada olma haliyle, burada olma hali arasındaki temel

farklılıklar nelerdi? Tarihsel oturumun ek'ler ve düzeltmeler safhasında ötmeye başladım: "Eksik bir şeyler var... yanlış okumalara sebep olacak daha bir dizi kavram... Ancak ben, 'salt coğrafi bir şey olarak algılanmak'tan yanayım. Evet, ben coğrafi bir şeyim! 'Merkez-dışı kentler' olarak nitelendirdiğin 'kent olmayan kentler' –sanırım sadece Diyarbakır!–, heterotopyalarda bir aktör! Ayırımı siz koyuyorsunuz! Coğrafi ayrışmalara siz gönderiyorsunuz! Merkez-dışı olmak, hayvan olmakla eşdeğer olduğu için buradayım..." dedim. Bana, merkezin neresi olduğunu hatırlatmaya çalışmayın. Merkez-dışı'nda olmanın akıl ve ruh sağlığına etkilerinden söz edin. Şizoid evreden söz edin. Anadilin, bugün annemin konuşmadığı dil olarak bilincimi nasıl ikiye böldüğünden söz edin. Çataldilliliğin, merkezkaç kuvvetinden ve sanatın kandırma gücünden söz edin. Merkez'de, hayatla ilişkilendirilmiş, tüm göndermeleriyle hayata çivilenmiş yapıtlardan sıkılmadınız mı? Ben sıkıldım açıkçası. Çok, çok sıkıldım. Bağdat'ta müzelerin USA bombalarıyla tahrip edildiği günlerde, İstanbul'da gerçekleştirdiği bir sergiyle, çalışmalarını bu tahribattan duyduğu acıyla ilişkilendiren Handan Börüteçene'nin söyleminden sıkıldım. Beni bağışlasın. Kuşkusuz, her türden tahribat, elem vericidir, buna sanatsal söylemlerin yarattığı tahribatları da katabilirsiniz.

Genel kanı, 90 sonrası sanatçıların, sanatı 80'lerin toplumcu argümanlarından uzaklaştırdığı yolunda. 90'ların sanatını, sosyalist pratikler, praxis ve diğer devrim modelleri, yani özcesi ideolojik konumlanmaya ters istikamette olmasa bile, bu istikametten ciddi bir şekilde el-etek çeken bir sanat pratiği olarak görmek mümkün. Bunun da nedenleri var. Ancak, 90'lar sanatına girerken ve onu tanımlamaya çalışırken, işte "apolitik, egosantrik, sanatı sanat için üreten, sırf bu yüzden boş" demek de moda ve ben, üstelik tam aksini düşünüyorken. Asıl vurgu, 90'lı yıllar sanatının, 80'lerde üretilmiş bir dizi betonarme yapıttan daha sağlam olduğu üzerine yapılmalı. "Sağlam" sözcüğünü kullandım, bununla ne kastettiğimi söylemeliyim: İlki şu, sanat 90'lı yıllarla birlikte elitist mecralardan dışarı, kamusal alana daha yakın bir mesafeye oturmayı denedi. Sanatın ciddi yüzünü, kendini ve kendi dışındaki her çağdaş-sanatsal söylemi "ironik-eleştiri" lehine, yine ciddi bir şekilde dağıttı. Fransız etsel sanatçı Orlan'ın, "benim ilgilendiğim sanat direnişe benzer ya da direnişin malıdır" sözlerini alalım sözgelimi. Sanatçı, kozmetik cerrahiyle bir dizi ameliyat geçiriyor, müteakiben yeni imajını Fransa

hükümetine, son derece etkili avukatlar eşliğinde kabul ettirme mücadelesine girişiyor... bu yeni imajı kabul ettirme hususunda “direniyor” diyelim, “diretiyor ya da”. Direniş sözcüğünün 90 sonrasında topyekûn topluma neler ifade ettiğini biliyoruz. Bu bağlamda, dönem sanatçılarının güncel-sanatsal pratikleri üzerinde düşünürken, Orlan’ın cerrahi ameliyatlarını bir kez daha okuyorum. Değişen nedir? Türkiye cephesinde konuştuk da, 90 sonrası sanatı ve sanatçısında imaj değişikliği olmuş mudur? 90 sonrasında sanat, yeni imajını hangi pazarlara kabul ettirmek için kümelenmiştir? Eğer bir imaj değişikliğini kabul edeceksek, bunu tartışalım derim. Bu panelin ivedi soruları kapsamında tartışalım: Bugün hayat sanata nasıl sızıyor? Sızmamak için direniyor mu? Sanatçı başka hayatları yapıtına nasıl aktarıyor? Bir anlatıcı olarak mı yoksa bir kaydedici olarak mı? Bir tek yoldan, bir tek mecradan, tek kanaldan sızmıyor hayata sanat. Birçok yol, birçok mecra, birçok kanal var. Bu durum, geçmişte de böyle değil miydi zaten? Rilke’nin, Mayakovski’nin, Baudelaire’in ne yaptıkları hiç önemsenmeyecek mi? Vittorio De Sica, Puşkin, Heiddeger’den söz edilmeyecek mi? Kendi üretimlerim üzerinden, daha da kötüsü örnekleyerek kapatmak istemem bu faslı. 90 başlarına değin, sanat cephesinin en ciddi sitemi, Batı’yla kültürel temasın yeterli düzeyde olmadığı, hatta kimilerince hiç olmadığıydı. Bu siteme, 90’larla birlikte, hükümetlerden destek bekleme zinciri de eklendi. Islahatçı küratörler türedi ve her fırsatta yakınan sanatçılar. Çok okudum gazetelerden, “falanca sergiye, devlet ödenek vermediği için katılamadım, katılamadık”, neye güveniyorsun ki? Düşlerin, imgelerin, sözlerin, söylemlerin, kimin umurunda? Bilinçaltında kimi deneylere girişiyorsun, kişisel tarihin ve trajedin üzerinden konuşuyorsun, çağdaş diyorsun tüm bunlara ve güveniyorsun en nihayet. Bir dönemin müze tartışmalarını anımsayalım. “Müze yok!”, “temsil yok!”, “dolaşım yok!” diye bas bas bağırıyorsun uzunca bir dönem. Derken, müzeler açılıyor, hem de art arda, sonra da şunu söylüyorsun, “olmamış!”, “eksik”, “bir çağdaş sanat müzesi böyle olmaz!” Kuşkusuz, sanatçı eleştirel olmalıdır. Yaşadığı çağda eleştiri, çaptan düşmüş ve uysal okumalara indirgenmiş bir yöntem olsa bile, eleştirel düşünmeyi bırakmamalıdır.

Ne değişir ki, sözcükler yer değiştirdiğinde? Sanat mı, hayat mı? Sıralamanın hiçbir önemi yok benim için! Hayatın, sanata sızdığı dönemler olmuştur hiç kuşkusuz. İspanya İç Savaşı sırasında, Cumhuriyetçileri

destekleyerek olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nda, yeraltındaki Fransız Direniş Hareketi'ne katılarak olmuştur. Bugün durum ne? diye sorduğumuzda, öte-coğrafyalara adım atmak zorunda kalıyoruz ve telaffuz etmek istemediğimiz kavramlara. Kimlik, aidiyet ve toprakla bağlantılı diğer temsil pratiklerine. Diyarbakır bu anlamda tek örnek. Türkiye'den, "sürekli sanat" projesinin bu denli başarıyla uygulandığı, projelerin hayata geçirildiği başka bir kent örneği vermek olası değil. Kimlik alerjisi olduğunu söyleyen her sergi komiseri, bu topraklardan yanlarında "ağır kimlik vakası" olarak adlandırdığım çalışmalarla ayrıldılar. 90'ların başında, kimlik tandanslı sanatsal pratikler sergilemenin olanağı yoktu. Derin olan her şeyin soluğu, ensenizdeydi ve siz, granit sertliğindeki siyasal vuruşların dönemsel hezeyanlarıyla cebelleşmek zorundaydınız. Daha acı verici bir deneyim yaşıyordunuz ve hayat, uzun yıllar boyunca arada-derede kalmak, yangına koşmak, oturduğunuz yerden alevleri izlemek, yerdeki yaralıya yardım amaçlı dokunmak, birazdan ölecek olana gözyaşı dökmek gibi, olağan seyrindeydi ve siz, ancak 2000'lerle birlikte, enkazın altından travmatik öykülerle çıkacaktınız.

Basın dışında, pek konuşulmadı biliyorsunuz. 2003 yazsonunda, Proje 4L'de küratörlüğünü Halil Altındere'nin yaptığı "Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm" sergisi düzenlendi. "Basın dışında" dedim, zira basın, sergiye Doğu'dan katılan sanatçıları ve işlerini işledi günlerce. Girişteki *Supermuslim*'a baktı, ardından, ilk çalışması, ilk sergisi ve ilk "güncel sanatçı" etiketiyle, sergiye Batman'dan katılan Fatma Akıncı'nın "Zılgıt" videosuna, hafif buğulanmış gözlerle ve özür dileyen bakışlarla. Şunu diyordu basın, "demek böyle, yani bu kadar ciddi". Genç kız intiharlarının farklı cephelerden konuşulduğu, tartışıldığı bir zamanda. Benim tüm sergi boyunca, sergi sonrası forumda ve serginin sayfalar süren katalog yazısında üzerinde odaklandığım olgu, buydu işte: Şu tepeye çıkıp, kente karşı zılgıt çekeceksin ve bu, bir tür kadın direnişi olarak okunacak sergi süresince. Daha çok, geleneğin baskısı üzerinden işlenecek. Zılgıt, hem neşe, hem yengi, hem de çığlığa gönderecek. Bu türden, yani okumaları çok sonradan teslim edilmiş işlerin, sözünü ettikleri gelenekle bir alıp veremediği yok. Bu yaklaşım, Diyarbakırlı sanatçı Cengiz Tekin'in, bizzat kendisini duvardaki bir bölmede, istiflenmiş yatak-yorganlar arasına gizlediği "İsimsiz" (Dijital fotoğraf, 2003) adlı dizi-fotoğraf çalışmasına da kaydı. Bu çalışma da, "geleneğin baskılayıcılığı" üzerinden okundu nitekim. Ne ki, tüm sorun,

bilinmeyen tehdide karşı, sanatçının veyahut o toplum insanının "gizlenme ve kamuflaj" zorunluluklarını görmemek, adı geçen çalışmayı yatakların, yorganların, yastıkların pek renkli dünyasıyla açıklamaktan kaynaklanıyordu, yani özcesi, bir görme biçiminden. Erkan Özgen'in, "Yetişkin Oyunlar" (Video, 2004) adlı video çalışması, New York'ta sergilendiğinde, çalışmayı izleyen ve o sıra izlenimlerini *Hürriyet* gazetesine aktaran yazarlardan biri, "gözyaşlarını tutamadığını" söyleyecekti. Küratörlüğünü Defne Ayas'ın yaptığı sergide "Yetişkin Oyunlar" videosu, Figen Batur tarafından bakın nasıl yorumlanmış: *"Diyarbakır'da bir çocuk parkında çektiği görüntülerden oluşan bir video çalışması. Defne, Erkan Özgen'in filmini ayrıntılarla anlatırken kendimi tutamayıp ağladım. Gözümün önünden çocukların merakla bakan koca gözleri ve acılı topraklara basan cılız bacakları geçti. Erkan Özgen'le tanışmak için sabırsızlanıyorum."* Nedir bu? Bir tür şaka mı? Acılı topraklar, cılız bacaklar... Defne Ayas ayrıntılarıyla anlatmış çalışmayı, böyle görmüş, toplumcu gerçekçi, romantik, melodramatik ve trajik. Orlan'a tekrar dönersek, "sanat direnişe benzer ya da direnişin malıdır", evet, bu tür bir sanatla, o sanatın doğal yaşam ortamında iletişime geçtiğinizi farzedin, neye benzediğinizi, orada ne tür bir görev aşkıyla bulunduğunuzu *National Geographic* size hatırlatacaktır. % 100 el dokuması antika bir kilime dokunur gibi, antika bir ibrikten ellerinizi yıkamak için su alır gibi, bir Afrika maskına yaklaşır gibi, şempanzelerin işbirliğini içli sözlerle aktarır gibi. Vicdani bir rahatsızlık mı acaba, size bu sözleri söyleten? Her ne olursa olsun, berbat bir durum! Asla kabullenmeyeceğim neo-hümanist bir tutum. Modern Cahiliyye Devri güncel sanat okumaları... Sanatçı, başka hayatları yapıtına aktarabilir kudrete sahip biri; sanırım sergi yapımcısı da, yabancısı olduğu öyküleri, kendi sergisi için makulleştirebilen başka bir varlık. Sanatçının özerkliği adına tehlike arzeden, tehlikeli ilişkiler.

Yıllar önce, yine Proje 4L'de NIFCA'nın daveti üzerine gerçekleştirdiğim bir konferansta, "Merkeze Akan Sanatlar" üst başlığını tercih etmiştim. Enkazdan, enkazın dili ve sunumundan duyduğum rahatsızlıkları dile getirmiştim ve travma sonrası sanat pratiklerinin dil hatalarına işaret etmiştim. Bu hatalarla elbette bir tek basın ilgilenecekti. Evet, hayat bir yolla sanata sızıyordu ve kanımca, sanatçının kendisini hem anlatıcı, hem bir kaydedici olarak konumlamaktan öte, seçeneği yoktu. Birazdan, bazı

videolar izleyeceksiniz. Sanatçının, başka hayatları yapıtına nasıl soktuğuna ve başka hayatları yapıtından nasıl çıkardığına dair, son derece çarpıcı işler. Anlatan da kendisi, anlatılan da. Kaydeden de o, kaydedilen de. Kısacası, bu onun öyküsü. Morpheus'un dediği üzere, "gerçeğin çölüne hoşgeldiniz!"

[Ekranda işler gösteriliyor]



Şener Özmen, “Road to Tate Modern”, video, 2003.

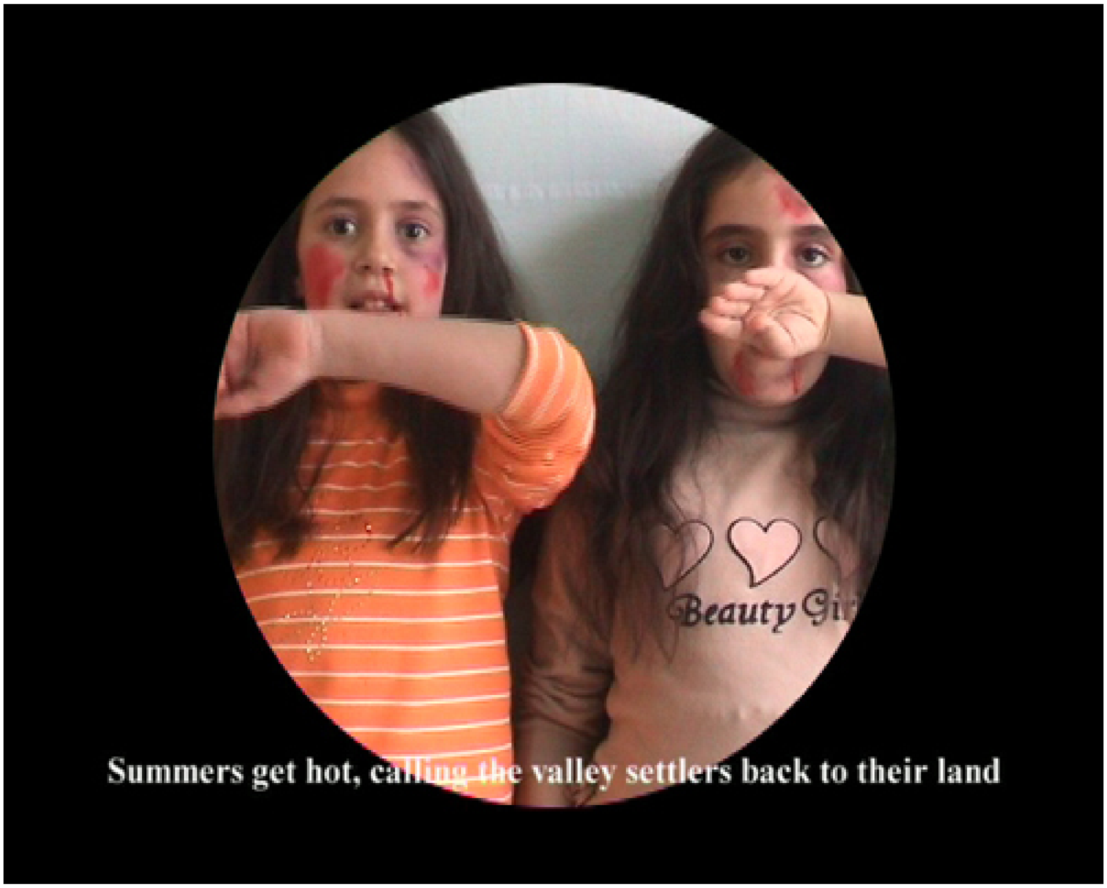







- we've been on the road
since 40 days and 40 nights...




Summers get hot, calling the valley settlers back to their land


Beauty Girl
Our village is beneath the Mountain of Bingol

Ş.Ö., "Our Village", video, 2004.


Beauty


Beauty Girl

“Bazı Başlıklar” adı altında topladım aslında, yani hayatın öte bir coğrafyada, başka bir coğrafyada nasıl şekillendiği, mesela sanatçıda ne tür bir bellek oluşturduğu, iş yaşantıları, nelere yol açtığı konusunda çok önemli sosyolojik verilere ulaşılabilir olduğu için bu işleri koydum buraya. Çünkü bana sorarsanız başka şeylerden bahsediyor bu işler. Ve bunlar granit sertliğindeki bir ideolojik dönemden, bir travma döneminden sonraya kalmış enkaz öyküleri gibi bir izlenimdir. Bunlar sonuçta travmatik kişiler ve o dönemlerde o travmayı yaşayan sanatçıların yaptığı işler. Böyle bakabiliriz.

Özellikle bu işteki bu tekrarların çok sıkıcı bir yanı da var. Bunu özellikle kurguladığımı söyleyemem. Bir nedeni vardı benim için bu işi yaparken. Altyazıları okursanız son derece masum bir şarkı var. “Babam yoksul, beni okula göndermedi. Ben bir sığırtmacım” diye gidiyor burada. Ama sonrasında bazı aşamalar gelişiyor ve o aşamalar üzerinden bazı görüntüler geliyor ve böyle sürüyor... Bu kadar izlemek belki yeterli olabilir.

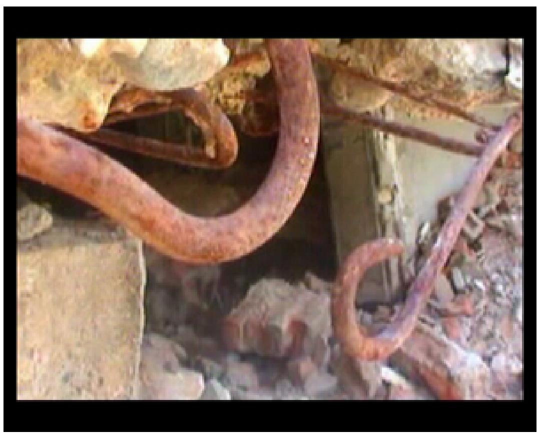
Başka işler de var kuşkusuz, ama onlar çok uzatacak bu oturumu. Benim kısaca söylemek istediğim şeyler bunlar. 90 sonrası yeterince tartışılmadı Türkiye’de. Güncel sanatçılar daha yeni yeni Türkiye’deki sosyolojik ya da siyasal, politik-entelektüel süreçler ile ilgili konuşmaya başlıyorlar. Çok fazla döküm yok bu konuda. Ama hayatla ilişkilendirmek istediğimizde, bazen son derece keyifli çalışmaların ya da yaşantıların olduğunu da görebiliyoruz bazı işlerde. Açıkçası ben çok sistematik bir sanatçı değilim, çok disiplinli bir sanatçı da değilim. Bunu ister istemez yaşadığım topraklarla ilişkilendiriyorum. Buradaki pek çok işte bir tür gizlenme söz konusu – bazı imajlar vardı ama onları göstermeyeceğim. Ama çok kısaca söylemek istiyorum, benim ilişkide olduğum, yaşadığım coğrafyadaki sanatçıların bütün işlerinde bir toprağa basma hikâyesi vardır. O işler hep bir toprak arar, bir toprağa basar ve sürekli gizlenme vardır o işlerde. Sanatçılar kendilerini gizlerler bir yolla. Kamusal alana yönelik hiçbir iş üretmezler ve ellerinden geldiğince bundan kaçarlar. Niye böyle bir pratik sergilediklerini de düşündüm bir süre, çok uzun bir süre aslında. Ve bunu da aslında o travmayla ilişkilendirdim bir süre sonra. Ama enkazın altından öyküler çıkarıp, bu öyküleri “bakın işte orada şunlar olmuş, ya da şunlar yaşanmış” diye de söylemek istemiyorum, bu çok hoşuma gitmiyor ve bu tür işleri de çok sevmiyorum ben. Levent bu paneli önerirken gerçekten de

çok hoşuma gitti, hayatla sanatı buluşturan sözcükler. Belki iyi, benim açımdan da büyük bir deneyim oldu, ama kuşkusuz acı verici bir deneyim oldu. Daha iyi yaşanılabilirdi bu süreç, daha iyi yaşanılsaydı bu işlerin hiçbiri çıkmayacaktı. Ve ben bu işlerin çıkmasını gerçekten istemezdim. Teşekkür ederim.

L.Ç.: Biz teşekkür ederiz. Tahmin ediyorum sorular vardır. Çünkü iki ayrı sunumdan söz edebiliriz burada. İlk sunum bence bir tür yan yana gelmenin deneyimiyle, bir ortaklığın, sonra tekrar bir sergi mekânında başka bir ortaklığa dönüşmesi üzerine kurulu. Aslında, tabii senin [Şener Özmen] söylediğin nokta da çok ilginç. İki konuşmacı da merkez-dışından gelen konuşmacılar. Bu çok bilinçli bir tercih değildi. Can Ankara'dan, Şener Diyarbakır'dan; dolayısıyla iki ayrı deneyimi de bize getirdiler. Şener'in travmatik diye tarif ettiği, yani enkazın içindeki öyküler diye, bir şekilde 90 sonrasındaki ilişkiyi oturtarak bize hayatın nasıl sanat yapıtı olabileceğine dair bir öneri sunması da tahmin ediyorum iki ayrı yere doğru gidebileceğimizi gösteriyor bu sunumlarda. Konuşmaya da öyle başladık; açıkçası bu başlığın içerisinde net soru cevap diye bir şey düşünmeyelim. Muhtemelen bir şekilde fikir olarak bir katılımdan da söz edebiliriz. O yüzden lütfen istediğiniz şekilde hem müdahil olabilirsiniz hem de tabii soru sorabilirsiniz. Buyrun.

İzleyici: Benim Şener Bey'e bir sorum olacaktı. Gösterdiğiniz videoların ilki size ait olmamasına rağmen, orda gösterdiğiniz çocuğun bir kapı ardından dans edişiyle ilgili bir soru sormak istiyorum. Benim dikkatimi çeken siz merkez-dışı bir hareketlilikten ve merkezden belki de dışlanmadan ya da bunun dışlananlar üzerinde sonra belki de hayvansal denebilecek bir portre çizdiğinden bahsettiniz, orda o kapı ardında, kendi dünyasında dans eden çocuğun merkeze ulaşamamasının, kendince bir protestosu, bir başkaldırısını ya da belki de o kapının o çocuğa hiç açılmayacak olmasını, fakat bunun bilincinde olup veya olmamasına rağmen, kendi dünyasında yaşamaya devam ettiğini mi anlatmak istediniz?






Ş.Ö.: Evet, çok teşekkür ederim. Ben o çocuğun kendi dünyasının olacağını zannetmiyorum. Zaten olmadığı için orda. Yani eğer o çocuğun yaşaması için, ya da kendi düşlerini kurabilmesi için fırsat tanınsaydı, kuşkusuz, dediğim gibi, o orada olmayacaktı. Tam da bunun üstüne basmak istediği için o sanatçı bu işi yapıyor. Yani bir yolla yaşanmış olan ne olursa olsun, başta çocukları ezen bir şey gibi geçiyor, yani en başta çocuklar eziliyor, onların düşleri kayboluyor bir süre sonra. Bir protesto ya da bir başkaldırı olarak nitelendirmiyorum, çünkü dediğim gibi kendi trajedisi diye bir şey yok, bu topyekûn bir trajedi.





Ş.Ö., “Cute, Very Very Cute”, video, 2004.

Böyle değerlendiriyorum, yani bireysel, kişisel bir tarih üzerinden değil. Belki sanatçının kişisel bir tarihi olabilir, ama toplumu bütüncül olarak düşündüğümde tek bir yazgıyı paylaştığımızı zannediyorum ki zaten olan da bu. Bu çalışmaların hayatla ilişkilendirilmesi nasıl ya da hayat bunlara nasıl sızmış diye sorarsanız şunları diyebilirim: Sızmak zorunda kalmış, başka türlü olmamış. Çünkü sanatçının farklı bir biçimde ortaya koyabileceği bir zemin yok; bir platform bırakılmamış. Şunu söyleyebilirim, kuşkusuz 90'lı yılların ikinci çeyreğinde başlayıp bugünlere gelen tuhaf bir doğum öyküsü var çağdaş sanatta. Bunlar kimi zaman kimlikle, kimi zaman etnisiteyle ilintilendirildi, kimi zaman coğrafyayla ilintilendirildi ve bugün açıkçası bu bağlantılar henüz aşılabilmiş değil.











Berat Işık, "Stop! You are Surrounded!", video, 2004.

Bu aslında bana sorarsanız oradaki işleri belli çerçevelere sokmak ve bu çerçevelere sokarak onlar üzerinden okuma yapmanın da yoluydu. Ama ben yine bütün bunları buluşma olarak varsayıyorum. O çocuğun oradaki hareketleri, yerel bir müzik eşliğinde dansı, bir tür alternatif bakış, muhalefet, muhalif içgüdüyle ilintili değil diye düşünüyorum.

L.Ç.: Ben bir şey soracağım. Siz birbirinizin işlerini nasıl görüyorsunuz? Can mesela, bambaşka bir deneyimden ve bambaşka bir sunum şeklinden söz etti, zaten içinde olduğu işin de bir şekilde adımlarını ve sergi mekânına taşıma hallerini de örneklendirdi. Sen ise, mesela geldiğin yerdeki sanatçıların işleriyle de ortak bir dil tutturarak veya ortak bir söylemin merkez tarafından nasıl göründüğünü de tarif etmeye çalışıyorsun, ama sunumun ve bütün bu konuşma disiplinin de biraz farklı duruyor Can'dan. Dolayısıyla, birbirlerinizin işleri hakkında neler düşünüyorsunuz?

Ş.Ö.: Sanatçının yapabildiği kadar pek çok işle alakadar olmasını açıkçası ben de isterim. Çok açık söyleyeyim, dürüst olmak istiyorum, yabancısı olduğum şey sanatın dili değil, pratikleri de değil. Bunlara yabancı değilim, belki sunumlara yabancıyım. Nasıl sunuluyor, ne tür düşünüş biçiminden sonra ortaya konuluyor bu işler? Ya da ne tür kavramlarla bağlantılandırılıyor? Demin Can kendi işlerini anlatırken, özellikle minibar konusunda ve Ankara'daki pratikleriyle ilgili olarak ve Levent'in "ikisi de ayrı yerlerden geliyorlar, bunlar merkezin içinde değiller" diye söylediği, çok geniş bir konu ve çok da tartışılır gibime geliyor. Yani merkez-dışı olmanın benim için avantajları da oldu kuşkusuz. Ama şunlar da oldu: "Oradan ne gelirse gelsin, son derece vasat bir iş olsun, sonuçta vasat bir hikâyeyi anlatmadığı için burada göklere çıkarılabilir." Bu süreç bana çok eğlenceli geldi açıkçası. Çok sıkı eleştirilerde de bulundum bu konuda. Özellikle Halil'in sergisinde basının Doğu'dan katılan sanatçıları ön plana çıkarması bana göre basının bir tür vicdani hesaplaşması gibi. "Aaa ordan mı geliyorsunuz, hımm demek şunlar olmuş, çok kötü çok kötü, biz sizi çok yalnız bıraktık, aslında hiç sizden bahsetmedik" gibi...





Ş.Ö., “The Work”, video, 2005.

Sonra bir anda gazetelerde; işte Doğu'dan sanat patlaması, işte şurada zılgıt, şurada başkaldırış, şurada direniş. Sanatçıları da yer yer uyardım ve bu uyarılardan bir süre sonra "bu adam derebeyi, ağalık taslıyor ve ağalık yapıyor" dendi. Evet kuşkusuz böyle bir pozisyonum oldu benim Diyarbakır'da, adamlarım oldu, sergilere adamlarımla beraber gittim. O adamlar da sanatçıydı, güncel sanatçılardı. Ve yeri geldiğinde tıpkı Ahmet Öğüt ile yaptığımız son çalışmada da bir kaş göz işaretiyle durumu kendi lehime çevirebilirdim. Her yerde çevirebilirdim. Ama dediğim gibi Can'la çok fazla iletişimimiz olmadı. Bu anlamda hatta ilk kez karşılaştık.

C.A.: Ben aslında şunu merak ediyordum – biraz değindi şimdi Şener. Bu Doğu güncel sanat mitosu diye bahsettiğin şeyin aslında öncülüğünü yapan ve hakikaten belki de doğmasına sebep veren kişilerden birisin. Benim tanıdığım, belki de hakikatten en etkin isimsin bunda. Bu mitosun oluşmasında bu kadar etkinken, kendini nasıl konumlandırıyorsun? Veya bu pratiğini etkiliyor mu? Muhakkak etkiliyordur ama, benim esas merak ettiğim şeye demin biraz değindin. Çünkü bir yandan da çok doğal olarak derdin olduğu için o mitosu besleyen işler yapmaya devam ediyorsun. O mitosu beslesin diye yapmadığını anlayabiliyorum, ama ister istemez öyle bir etkisi oluyor. Bunu ikinci kertede değerlendirmende nasıl ele alıyorsun? Bunu çok merak ediyorum.

Ş.Ö.: Benim ilk çalışmalarım aslında video değil. Videolar çok sonradan ortaya çıktı. Ben defterler, bir dizi defter yaptım. İlki "şizo defter"di. Aslında ne roman, ne öykü, ne günce, ne masal; hiçbir şey olmayan, benim aslında Plastik Anlatı olarak nitelendirdiğim şeylerdi. Erden Kosova da bunun üzerinde durdu. Belki o dönem oradaki yoksunluklardan dolayı başka bir şey yapamıyorsun. Sürekli bir şeyler yazıyordum. Bilgisayarda bir şey tutamıyordum. Onları yok ediyordum, şunları yok ediyordum, paranoid şizoit gibi şeyler. Ama bunlar çok kişisel işlerdi kuşkusuz. Bunların o kadar kişisel bir tarihi vardı ki, sonradan böyle işler yapmamaya başladım. Yapmadığım için başka işler çıktı ortaya. Biraz daha belki ne yapayım şunu yapayım: bir Süpermen yapayım, pelerinini çıkarsın, üstünde namaz kılsın. Başka ne yapayım: Bir tane at bulayım, eşek bulayım, bir Don Kişot bulayım, bir Sanço, Tate Modern'i arasınlar dağ taş. Belki belli bir söylemin içine oturtulabilecek şeyler. Ali Akay söylüyor bir yerde. Hami Çağdaş bir soru soruyor: "Bugün Türkiye'deki çağdaş sanatın geldiği noktayı nasıl

değerlendiriyorsunuz?” “Ben,” diyor “ikiye ayırıyorum onu. Biri mevcut ironik çalışmalar, belli bir ironi üzerinden giden işler, ikincisi bu ironiye karşı yapılmış daha ağır şeyler. Yani ironinin hafifliğine karşı üretilmiş işler”. Şimdi bu da tehlikeli bir bakış. Ama bugün çok fazla dolaşımda olan bir bakış. Bir bakıyorsunuz ki o betonarme işler değil de, bu hafiflik olarak adlandırılan şeyler. Bana göre sanat zaten böyle olmalı. Yani sanatın artık bir bilgi verme, bir şeyin bilgisini verme evresinden çıktığını düşünüyorum ben. Neyin bilgisini verecek artık sanat? Ne tür bir bilgi verecek size? Sizin bilmediğiniz ne verecek ya da sizin görmediğiniz neyi verebilir artık size izleyici olarak, ilgili biri olarak? Ama şimdi bu mitolojiyi besleyenlerden belki biriydim, ama bir süre sonra çok fazla keşif turları olmaya başladı Diyarbakır’a. Batı’dan, Batı Avrupa’dan sergiler yapıldı. İddialara göre bu daha da sürecek. 15-20 yıl falan sürecek. Hızla sürecek yani. Artık bu turistik havadan sıkıldım gerçekten, yani birilerini karşılamaktan. Artık tanımadığım bir sürü isim e-mail atıyor. Şener Diyarbakır’a geleceğiz, Diyarbakır’ı ve işlerinizi göreceğiz. Nereden geliyorsunuz? Almanya’dan. Niye? İşler, işler, işler.... bir süre sonra sınırları aşıyor artık. Bir şey yaratıyorsunuz, ama o bir süre sonra o öcü olup çıkıyor size karşı. Ama şu var, Can’ın bahsettiği bu mitoloji besleyen şeyler, hâlâ bu tür işler mi üretiliyor bugün?– İnanın bana, büyük bir savaş veriyorum bu işlerle. “Şener, bak böyle bir iş yaptım” diyen bir Diyarbakırlı sanatçıya “Bunu yapmayacaksın, böyle bir iş olmayacak artık. Yani enkaza ilişkin bir görüntü vermeyeceksin, sunmayacaksın. Daha kişisel işler yapacaksın, daha kavramsal işler yapacaksın. Ama asla kendini belli bir cahiliyet, yoksunluk, arada kalmışlık, kimlik problemleri, etnisite, hassasiyetler, bölge politikaları içinde görmeyeceksin ve böyle konumlandırmayacaksın.” diyorum.





Şener Özmen, “Supermuslim”, dijital baskı, 2003, 50 x 70 cm.

Ama dediğim gibi orada üretilmiş işlerin buradaki yansımaları, Batı'daki ya da merkezdeki yansımaları daha farklı olabiliyor. Çünkü, çok farklı okumalar çıkabiliyor. Bazıları çok açık söyleyeyim, Afrika'dan getirttirilmiş bir mask gibi bakıyor, kilim gibi bakıyor, battaniyeye bakar gibi bakıyor. Bazıları da başka türlü okumalar yapıyor.

C.A.: Peki bu ilişkiler karşısında sanatçı susma hakkını kullanamaz mı? Bütün bu yönelimin demin söylediğin noktaya gitmesindense, kavramsal veya daha büyük sanat dediğimiz sanatla iştigalden ziyade susma hakkını tercih edebilir belki sanatçı. Yani bu ilişki de illa bir üretiminde, bir şekilde sizin hayatınıza karşılık gelecek şekilde olmayabilir.

Ş.Ö.: Bazı politikalar, özellikle küratöryel politikalardan bahsettim. Çünkü onları da bazı işlere bağlıyorum. Çünkü ben bütün sanatı bir gösteri toplumu bağlamında düşünen bir sanatçıyım, öyle bakmak istiyorum. Kendimi de bu toplumun içinde görüyorum kuşkusuz. Bu gösteri toplumunun içinde görüyorum. Ben eğlendirmek için yapmıyorum bunları. Yazınsal olduğu için yapıyorum. Sanatçı doğduğum için yapıyorum. Yazgım bu olduğu için yapıyorum. Yani bu işler bu yüzden çıkıyor. Ve bir gün tamam buraya kadar artık, ben bunları yaptım, yaptım, bundan sonra üretmeyeceğim, yapmayacağım dediğim noktada da o bahsettiğin sanatçıların susma hakkı yok mu, hiç hakları olmayacak mı? Bilmiyorum, yani sussunlar, bir şey diyemem.

C.A.: Bilgi üretimi konusundan aslında sen bilgi iletimi diye bahsettin. Ben buna tam olarak katılmıyorum. Bir bilgi veya bakın bu böyledir anlamında değil, ama mevcut bir şeyin aktarılmasıyla bazı sorular sordurabilmek veya bazı uyanıklıklar yaratabilmek gibi bir işlevin de gerekli olduğuna ben açıkçası inanıyorum. Aksi takdirde zaten neyi iletişime sokuyorsun, neden yapıyorsun gibi bir soru da doğuyor. Bir de gerçekten biz bugün tanıştık ama ben 98'de, ilk defa mı sergiliyordun bilmiyorum, ilk defterini görmüştüm ve o yazın-esaslı işlerini. Şimdi bizi birbirimize kırdırıyor ya Levent Çalıkoğlu, o yüzden soruyorum: yazın-esaslı işler çok daha katmanlıyken, zaman içerisinde, tam da o mitosu oluşturan daha direkt ve daha görsel ve (yani sen adamların olduğunu söyledin, ben tabii ki bilgi sahibi değilim o konuda ama) böyle bir seri akım bile denilebilecek bir ifadeye kaydın. Halbuki daha öncül işlerinde ben açıkçası daha çok katman, daha çok açık uç ve daha hakikaten içine

girilebilecek şeyler buluyordum. Bu bir tepki miydi mesela alımlanma sistemlerine? İstanbul'a gelmek zorunda olmak, burada göstermek veya yurtdışına çıkıyor olmak veya Diyarbakır'da da kısıtlı bir şekilde (veya belki daha zengindir bilmiyorum hiç gitmedim ama) bu alımlanma biçimlerine bir reaksiyon gibi mi gelişti? Yoksa hakikaten o daha katmanlı yapıtlarla ilgilenmeyi kesip....

Ş.Ö.: Bana göre hayat değişti. Ve bunun çok büyük yansımaları oldu o süreçte. *Road to Tate Modern*'in ya da *Super Muslim*'ın ya da diğer işlerin çıkışıyla bir önceki dönemde olan işler. Çok belirgin şeyler vardı. İlk işlerde, "şizo defter" ve diğerlerinde, kendisini merkeze göre konumlamaya çalışan bir sanatçı var. O bir gün uyanıyor ve dün gece yaptığı işi sabahın köründe merkezde buluveriyor. Böyle bir sanatçı tiplemesi var. Kaymalar var, kaydırmalar var. Ben özellikle dil üzerinden gittiğim için "şizo defter"de Asım adlı, ama soyadı yaşadığı her duruma göre değişen bir eleman, bir kahraman var. Tıpkı Tracey Emin'in öyküsündeki Abdülbaki Readymade gibi. Asım Kızılkaput, Kızılmeydan, Kızılsavaş, Kızılbayrak. Ama bu kaydırmalar durumlara göre değişiyor. Hayat buydu, böyleydi, sürekli kayıyordu. Bir şeyler elinizden kayıp gidiyordu. Yani bir cinsellik üzerine bir şeyler söylemeye çalışıyordu, aşk üzerine bir şeyler söylemeye çalışıyordu, bir karanlıkta kalmayla ve orada yaşamayla ilgili bir şeyler söylemeye çalışıyordu. Ama bana sorarsan sonraki dönemlerde bir tür rahatlama var. Biraz daha kendine güvenen bir tip var, bir Asım var ya da Abdülbaki Readymade var. Artık biraz daha rahat: şunu da yaparım, böyle de olur, şöyle de olur. Ama sürdürmek istemedim bir süre sonra bu merkez / periferi hikâyesini. Çünkü çok kızmaya başladılar bana. Bu sürücüyü yasakladılar. Kullanmamı istemiyorlar artık gerçekten. Ben de hazzetmiyorum artık bunu söylemekten. Ama şu bir gerçek: bu sadece güncel sanatçılar için geçerli değil, çeperdeki her şair, sanatçı, ressam, öykücü kendisini uzun bir dönem merkeze göre konumlandırdı, teyit beklercesine, olmuş mu olmamış mı diye. Bu, dediğim gibi iyi işlerin çıkmasına da sebebiyet verdi, ama alıştıkça, bazı şeyleri öğrendikçe daha kötü işlerin çıkmasına da sebebiyet verdi. Sipariş işler de oldu ve hâlâ da oluyor. Şunları yapın deniliyor. Örnek vereyim mi?

İzleyici: Sanatın politik, ülke, coğrafya sınırlarının üstünde bir dili olduğuna inanıyorum arkadaşım. Ve sizin politik sıkışmanız beni bir sanatçı gözüyle üzüyor. Önce onu söyleyeyim. Ve siz duygusal olarak baktığınız

çocukların içinden çıkan biri değil misiniz? Bunu merak ettim. İkincisi Türkiyeli olmanın gururunu taşıyıp taşımadığınızı da gerçekten merak ediyorum. Üçüncüsü çağdaş sanatçı olmanın yolunun Avrupa bakışı, Avrupa felsefesi ile değil de hatta bizim yıllar önce yapılmış hat ve minyatürümüzün de bir çağdaş sanat olduğunu düşünüp düşünmediğinizi soracağım.

Ş.Ö.: Minyatür çağdaş sanat olabilir, iyi bir sanat da olabilir. Kuşkusuz böyle bakabilirsiniz. Benim Türkiyeli olup olmamam sizin için çok önemliyse söyleyeyim, ben önemsemiyorum. Sanatın her şeyi aşan her şeyin üstünde bir bakış açısı olduğuna da inanmıyorum ben. Siz inanıyorsanız ne âlâ diyeceğim. Çok güzel, çünkü bir şeyleri aşmış durumdasınız. Ben aşabilmiş değilim. Aşamadığım için zaten bunları yapıyorum. Belki üstten bir bakışla bakabilseydim yaşadığım topluma, olaylara, politikalara, belki dediğiniz anlamda o sıkışıklık içinde olmayacaktım. O cenderelerin içinden çıkmış olacaktım bugün. Ama gelin görün ki, böyle değil işte. Kimlikler benim umurumda değil, milliyetler de öyle. Hiçbirini umursamıyorum. Hiçbirini ama. Kendimi hiçbir kimliğe, hiçbir aidiyet, hiçbir temsil politikasına göre konumlandırmıyorum, sanat politikalarına göre de konumlandırmıyorum. Ama şunu da çok iyi biliyorum. Sanat uhrevi bir şey değil, sanat kutsal bir bilgi değil, her şeyi aşan. Türkiyelilikten bahsediyorsunuz ama bu arada sanatın her şeyi aştığını da söylüyorsunuz. Türkiyelilik... Sanat... Ve sonuçta yine bir temsil politikası içine sokmaya çalışıyorsunuz. Ben de şöyle diyorum: ben oralarda değilim. Bu arada Levni'nin minyatürlerini çok seviyorum.

İzleyici: Ben kendi yaşadığım bölgedeki insanlara dayanarak eser üretiyorum. Fakat onları kendi yaşadığım bölgede göstermekten ya çekiniyorum ya da onun iyicene tüketilmeyeceğini düşünüyorum. Siz kendi işlerinizi yaşadığınız topraklardaki insanlara gösterdiniz mi, oradan nasıl tepkiler aldınız? Yani oradaki insanların buna bakış açıları nasıldı? Ya da zaten kendi yaşadıkların bir olguydu da önemsemediler mi? Bunu öğrenmek istiyorum.

L.Ç.: Aynı soruyu Can'a da yöneltebilirsiniz diye düşünüyorum. Bunlar sergilenen şeyler ve en nihayetinde o minibar'lara veya o çöpçülere konu olan kişiler elbet bir şekilde kendilerini ya orada gördüler ya da duydular orada olduklarını, bir şekilde o işin içerisinde ve parçası olduklarını

gördüler. Acaba onların tepkileri ne oluyor? Bu da izleyici açısından ilginç bir sonuç çıkarabilir.

Ş.Ö.: Can'ınkindeki çocuklar çok farklı bence. Onlar her yerdeler. Belli bir yere sıkışmış değiller. İstanbul'da, Ankara'da, Diyarbakır'da, fark etmiyor ki yurtdışında. Sonuçta kâğıt toplayanlarla ve Can'ın ona bakışıyla –demin bahsettiğiniz bir iki tane örnek gördüğünüz işler arasında tabii ki– belirgin farklar olacak. Belli bir izleyiciyi hedeflemişseniz ki böyle bir şey yok. Öbür türlü, diplomasi olurdu bütün sanat. Orada evet bazı işler sergilendi, bazı işlerde, bazı dönemlerde, bazı politik hassasiyetlerden ötürü, çünkü şunlar geliyordu; "yaptığınız sergi yasadışı, bu işler de şöyle işler, ama yanı sıra bunlar olmalı, bunlar iyi, bunlar Türkiye'nin çağdaş yüzünü gösteriyor bu işler". Yine aynı çevrelerden gelen şeyler. Dediğim gibi sadece belli noktalardan sıkıştırılmıyorsunuz, ayrıca sizi kendi pratiği, kendi bağlamı içinde görenler de bir yerden sonra sizi sıkıştırmaya başlıyor. Çünkü, siz her şeyi eleştirmeye başlıyorsunuz bir süre sonra. Topyekûn bütün bir sisteme yönelik şeyler yapmaya başlıyorsunuz. Ama tabii her şeyde böyle eleştiriler olacak diye bir iddia yok.

İzleyici: Ben minibar'la ilgili bir şey soracağım. Minibar oluşumunun içinde olmak acaba işleri ne kadar etkilemiştir? Minibar oluşumunun kurucularından olan Can Altay, bir de bunun dışında olan Can Altay... İşi nasıl etkiledi?

C.A.: Şimdi o zaman Levent Bey'in sorusuyla da bunu birleştirip cevap vermeye çalışayım. Çünkü, hakikaten aslında birbirinden çok net ayrışan iki örnek gösterdim. Kâğıtçılarla minibar'ın benim için kavramsal veya içeriksel olarak şöyle biraradalığı var: Mevcut sisteme aykırı bir şey yaparken, hem kendi ihtiyaçları için bir çözüm üretirken, bir yandan da birtakım olasılıklar serisi sunmaları açısından bana değerli gelen örnekler. Benim aslında iletişime sokmak istediğim de bu olasılıklar serisi veya kalıp olarak bize verilmiş birtakım olguların kalıp olarak kabul edilmesi değil de, onların yeniden anlamlandırabileceği potansiyeli aslında içinde barındırmaları. Sınırları net çizilmiş olarak gördüğümüz her şey aslında içinde kendi aşırılıklarını da barındırıyor. Ve o aşırılıklar görünüre çıktığı anda aslında o sınırlar da aşılamıyor tabii, ama o sınırların varlığı görünmeye başlıyor. Bir sınırın varlığını görmeye başladığın zaman da ötesinin olabileceği fikri doğmaya başlıyor.

Fakat soruya gelirsek; minibar örneği ile başlamamın sebebi bu panelin çerçevesiyle de ilgili. Yani orada da aslında iki hayat söz konusu. Bir, akşamları minibar'da takılan bir kişinin hayatı, bir de aynı kişinin gündüz hayatında da bu konular ve kentsel çevre, mimarinin, yani mekânın sosyal politik ve ekonomik olgulardan hiçbir zaman ayrışamayacağı kanısındayım. Dolayısıyla sosyal, politik ve ekonomik olgularla olan ilişkileri üzerine düşünen ve birtakım fikirler üretmeye çalışan biri. Bu ikisi tabii ki çok doğal olarak birleşti minibar'da ve benim için çalışması tabii ki çok rahat oldu. Sizin sorunuza da cevap vermek gerekirse minibar'da bulunan insanların bir kısmıyla orda bir süreç dahilinde daha da tanıştım. Benden daha genç kuşaklarla da tanıştım bu yıllar zarfında. Onlar hiç görmemiş olsalardı –çünkü Ankara'da sergileme imkânım olmadı bu işleri– ama İstanbul'da görmemiş olsalar da böyle bir yapıtın olduğunun farkındalar. Fakat, kâğıtçılar örneğinde aslında ben orda biraz da rol yapmamayı seçtim. Ben bu insanların sorunlarından ve yaşam mücadelelerinden uzak, onların mücadele ettiği şeylerden uzak bir konumdan o insanlara bakıyordum. Ve aslında bu mesafede de yapıtın özellikle günlük kısmında hep kendimi ve kendi konumumu ve konumlandırmamı sorgulayan hem eleştiri, hem de yer yer onaylayan bir yazımdı aslında. Öyle bir metindi. Orda şöyle bir şey var. Ben belki daha anısal bir şeyden gireyim buna. Defalarca benim yaşadığım sokaktaki çöpleri karıştıran kâğıtçıyla bir diyalog kurmaya çabaladım. Her seferinde geri tepiliyordu. Çünkü bir tedirginlik, yani yaptıkları işin doğası itibariyle görünür olmak istemeyen bir grup. Ve dolayısıyla benim bütün diyalog çabalarım da haliyle tepiyordu. Çünkü o sokakta yaşadığını bildiği biri gelip habire ona sorular soruyordu. İşte siz kendinize ne diyorsunuz? vs. Tabii direkt soru sormuyordum, ama böyle bir diyalog kurmaya çalışmam bile onun için yeterince tedirgin ediciydi. Çünkü, o görmezden gelinmeye alışmış ve görmezden gelinmesi üzerine bütün varlığını kurgulamış bir konumdaydı, ama buna karşılık bir gün minibar'da, minibar'ın esas hamilerinden Saygın Ay'la otururken yanımıza gelen ve bizim içtiğimiz şişeleri toplayan bir kâğıtçıyla diyalog kurmaya çalıştım. Orada Saygın çocuğun bize verdiği cevaptan Doğu kökenli olduğunu anladı ve Kürtçe bir şeyler söyledi. Saygın da Kürtçe biliyormuş, bunu da ben bilmiyordum. Bunun üzerine çocuk bize açıldı. Hikâyeler anlattı bir müddet: "Hakkâri'de köyünden, önce Van'a, sonra Ankara'ya geldim, 4 ay önce. Bir akrabamın yanında çalıştım. Şimdi kendi arabam var. Onunla kâğıtları topluyorum" diye anlattı. Bu çok farklı bir diyaloğa girmemizi

sağlayan bir olaydı ve minibar'da gerçekleşti. Ondan sonra –bu tamamen soruyla alakasız ama– videoları kurgularken de dört ay önce ben Hamdullah'ın akrabasına yardım ederken, onu o uzak bakışla kaydettiğimi yine fark ettim. Mesela bu da günlükte yer alıyor. Yani benim için de büyük bir sorun aslında. Benim böyle bir olguyu ele alıp onu bir şekilde iletişime sokmaya çalışırken aslında o grupla özdeşleşmediğimin altını çizmek istiyorum. Çünkü, özdeşleşmem gibi bir şey söz konusu değil. Ama yine de yaptıkları işin taşıdığı potansiyelleri vurgulamam ihtiyacını da engellemiyor diye düşünüyorum. Herhangi bir kâğıtçının haberi var mıdır bu çalışmadan? Hiçbir fikrim yok. Maalesef hâlâ öyle bir mesafede duruyor. O mesafenin taraflısı olduğum için değil, ama öyle bir mesafenin de varlığını yadsımıyorum.

İzleyici: Ben soru sormaktan ziyade sizde gördüklerimi kısaca değerlendirmek istiyorum açıkçası. Ankara'daki minibar olayı veya öbür anlattığınız örneklerde kendi doğallığında gelişen bir durum söz konusu. Hoş bir durum. Öbür tarafta ise, Şener Bey'in anlattığında, Doğu'da sancılar ve sancılar içersinde çocuklar ve mutluluğu, sancıları çocuğun gözlerinde arayan bir mutluluk var. Benim en azından algılamak istediğim ve gördüğüm şeyler bunlar. Şu an aklıma ne geliyorsa onu aktarmaya çalışıyorum, hazırladığım bir şey değil. Siz Ankara'da yaşadınız, ve Türkiye'de coğrafya diye ilginç bir şey aklıma geldi. Türkiye'de Ankara ve Türkiye'de Diyarbakır. Diyarbakır'da acılar ve acılar içerisinde, mutluluklarından yoksun çocuklar ve Ankara. Ankara Türkiye'nin bağrı ve Ankara'da çok doğal bir şekilde gelişen, Ömer Hayyam'ın dizesi gibi. Her gecenin sessizliğinde sana ulaşabilmenin mutluluğunu içtiğim içkinin tadında varabilmek...Yani hoş durumlar. Ama ikisi de aynı yörede, aynı kentte. Bir tanesinde sancılardan söz ediyoruz, bir tanesinde işte hoş durumlar. Ama aynı yörenin aynı coğrafyanın iki insanı iki sanatçısı. Biri acılardan ve doğallıktan söz ederken biri de sancılardan söz ediyor. Ama yaşam tarzı ve yetişme şekliyle alakalı bunlar. Hayata bakış açısı da belki. Diyorum ki acaba sanatçı biraz daha yukardan gören biri mi, siz Ankara'daki o doğallığı ve hoşluğu yaşarken Diyarbakır'daki durumu aktarmak isteseydiniz ne şekilde aktarırdınız? Şener arkadaşım da bu acıları yaşarken, bu acıların içinde doğarken Ankara'daki durumu görebiliyor mu?

Ş.Ö.: Ben acı yaşamadım. İşte bana karışık gelen durum o. Maalesef Doğu'da yaşayan insanlar yaşadıkları en güzel anlarda bile – düşünün halay

çekerken bile halayın içindeki, o şarkıların sözcükleri ağıttır ve tamamen acıdır. O zaman sanatçı, var olduğu yörede yetiştiği toprakları ifade eden, aktaran kimseler mi oluyor? Bana çelişik bir durum gibi geldi. Sanatçıların biraz daha global düşünebilen kimseler olması gerekmiyor mu? Dediğiniz şeyler, tabii ki yaşanılan şeyler. Bunları birilerinin aktarması gerekiyor, ama bu daha da global olabilir.

L.Ç.: İşlerin kendisi global oluyor. Buradaki işler mesela, Minneapolis Walker Art Center'da, St. Etienne'de sergileniyor. Dolayısıyla aslında ortaya çıkan ürünün kendisi global olmaya başlıyor.

C.A.: Ben sanırım yeterince ifade edememişim. Minibarda resmetmeye çalıştığım şey hoş zamanlar veya eğlence üzerine bir şey değil. Fakat bu örneklerin nerede gerçekleştiği de önemli değil benim için. Gerçekten bu işler bir olguyu sadece belgelemek veya ifade etmek veya iletişime sokmak için değil –bu işlevi de görüyor belki ama–; benim için daha önemli yanı demin bahsettiğim türden olasılıklar, yani kamusal alanın veya kent alanının ve yaptırımlar içeren –çünkü böyle yaptırımlar var, bir şeyler planlanıyor– bu sistemin içinde sizin var olmanız bekleniyor, normal olan bu. Ama bu normların zorlanarak da, illa radikal karşı bir tavırla değil, ama evrimleşmesine de mahal verebilecek şekilde farklı alternatifler doğurabileceği inancı ve bunu ifade etme ihtiyacı gibi de görebilirsiniz. Benim esas derdim, "ne ilginç, Ankara'da minibar diye bir şey var" gibi bakmak değil, orada ne oluyor, bu olan şey başka bağlamlara nasıl tercüme edilebilir diye düşünmek. Aynen bu sebepten de hep bahsettiğim gibi, galeri mekânda veya müze mekânda yaptığım sadece belgelemek, alıp getirip bir replikasını yapmak değil, farklı bağlamlarda benzer alternatifler, benzer yeniden anlamlandırmalar, benzer şekilde pasif gözüken ama her şeyi altüst eden karşı duruşlar nasıl olabilir, onun arayışları içindeyim.

İzleyici: Şener Bey'in söylediği bir şey vardı, onu tamamlamak istiyorum. Gene iki arkadaşa soracağım bir soru. Sanatçı görmeden, bir şeyi imge dünyasından oluşturup aktaramıyor mu acaba? Böyle bir şey değil mi sanat?

Ş.Ö.: Aktarabiliyor, o yetiye sahip sanatçı.

İzleyici: Gördüklerini mi aktarıyor sadece?

Ş.Ö.: Hayır, hayır. Bunu da yapıyor, bu yüzden dedim, tek kanaldan yapmıyor bunu. Yani hayat sanatın içine tek kanaldan sızmıyor. Belgeleyebiliyor da bunları. Sırf bir belge olsun diye de iş yapabiliyor. Ama ben melodramları sevmiyorum. Sonu kötü biten acıklı hikâyeleri sevmiyorum. Kendi sonumun iyi olmasını isterim, yani umarım.

İzleyici: Bir işin üretildiği anlamında globalleşmesi, o dağılıma, o dolaşıma sevk edilmesiyle nasıl oluyor da mesela Can Altay'ın minibar konsepti Ankara'da hâlâ daha sergilenmiyor? Ya da Şener Özmen'in bir işini, biz ilk kez burada görüyoruz. Bu Türkiye'de bir ilk oluyor.

Ş.Ö.: Hep İstanbul yüzünden. Bütün problem İstanbul merkezliği. Adamlara iş gönderiyorsun, sevmiyorlar, geri geliyor, bu kadar basit yani.

L.Ç.: Sadece öyle demeyelim. Sonuçta karşınızda bir hayat var. Dolayısıyla başkalarının hayatı her zaman için bize ilginç gelir. Burada izlediğimiz görüntüleri, salona baktığımda, herkes çok merakla izliyor. Dolayısıyla görmediğimiz, deneyimlemediğimiz başka bir coğrafyadaki hayat her zaman için insanları baktırır ve izleyicisi de vardır. Gayet doğru. Ama bu süreci böyle değil, Şener'in verdiği cevapla düşünürsek, daha ilginç bir yere gidebiliriz, çünkü, bugün bütün bu sanat yapıtlarının işleyişinde de, evet, bu tür merkezi veya bu tür çok belirgin aktörlerle ilişki üzerinden giden bir şeyden söz etmeye çalışıyor. İkisi de doğru, ama Şener'in söylemeye çalıştığı şeyi daha önemli bir damar olarak kabul edelim.

C.A.: Ankara'da sergilenmemesinden de aslında hiçbir zaman için yakınmaktan yana değilim. Çünkü zaten bahsettiğim her şeye tam bu "tesis yok" retoriğinin, "tesis yok, devlet destek çıkmıyor" retoriği var ya, zaten tam da bunun karşısına kendi üretimini geliştiren örnekler olarak bakalım. Dolayısıyla hiçbir zaman öyle bir tonda konuşmak istemiyorum. Ama şöyle bir şey var, bizler de –veya ben kendi adıma diyeyim en azından– ben her koşulu yaratabilecek bir güçte veya konumda veya iddiada değilim. Dolayısıyla benim bir yapıtımın Ankara'da sergilenmesi için Ankara'da birilerinin de o yaptığım şeylerle ilgileniyor olması lazım. Çağdaş sanat denen şeyin alımlanma alanları, çağdaş sanat denen şeyden haberdar olma durumu vesaire gibi bir yığın ciddi anlamda beni aşan bir anlamı var. Yoksa hiçbir zaman için, bu işler bir yerde gösterilip "aaa bakın ne ilginç" densin diye yapılan işler değil. Çünkü hem minibar, hem kâğıtçılar özellikle

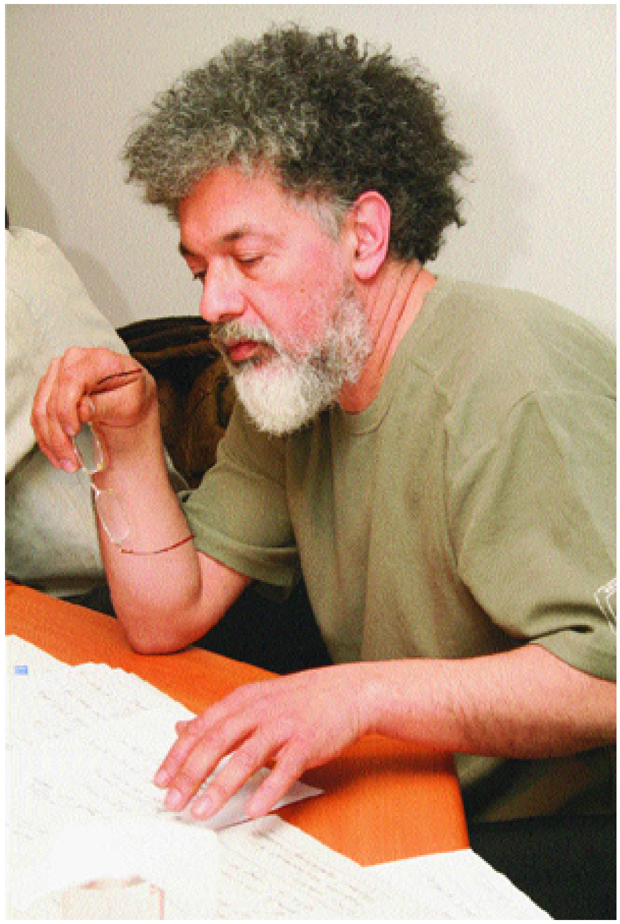
İstanbul’da sergilendi. Ve kâğıtçıların büyük bir kısmı da İstanbul’da toplanan belgelerle İstanbul’da yaşanan günleri de içeren bir yapıda. Dolayısıyla o kadar da “işte burada yapıyoruz, burada sergilemiyoruz” gibi bir durum söz konusu değil. Ama Ankara, yaşadığım şehir, başka bir durum. Orada buna dair bir alımlama talebi yok. Varsa da bir şekilde, benim haberim yok. Veya onların benden haberi yok. Yani başka türlü bir iletişim mecralarının noksanlığı veya kopukluğu gibi bir durum var.

Ş.Ö.: Şimdi Diyarbakır’da Diyarbakır Modern Müzesi açılıyor. Gerçekten açılıyor. Şakir Eczacıbaşı bunu yapıyor. Orada bir eski ilköğretim okulunu müzeye dönüştürüyor. Ve Diyarbakır Modern ismiyle geçecek. Açıldığında benim işlerim orada sergilenecektir büyük olasılıkla – şaka tabii bu! Müze hikâyesi doğru, müze açılıyor. Hani orada neden sergilenmiyor diye bir soru gelirse, bunlar yasaklı işler mi ki Türkiye’de, ya da kendi bölgesinde sergilenmemiş de bunu gizliden gizliye getirip mi izlettiriyorsunuz? Hayır. Bunların yasaklanmasını, izlenmemesini, dolaşıma girmemesini gerektiren ne var ki bu işlerde? Hiç bir şey yok. Ben de onu söylüyorum. Hiçbir şey yok. Ama hiçbir şey olmadığı halde niye böyle? Bilmiyorum işte onu. Niye böyle çocukların yüzü kanıyor, suratları gidiyor. Hiçbir şey yok gerçekten yani.

L.Ç.: Başka soru yoksa kapatalım. İyi akşamlar.



Ali Akay



Emre Zeytinoğlu

Çağdaş Sanatın Felsefeyle Flörtü

12 Mayıs 2005

Ali Akay, Emre Zeytinoğlu

Levent Çalıkoğlu: Bugünkü konuşmamız Çağdaş Sanatın Felsefeyle Flörtü. Bildiğiniz üzere sanat neredeyse yarım yüzyıldır felsefesiz hareket etmiyor, yerinden kıpırdamıyor. Dünyayı anlamlandırmanın bir aracı olarak kitaplardaki felsefeyi gündelik hayata dönüştüren sanatçı kültürel pratiklerin çok-katmanlı örgüsünü felsefecinin konuşmalarıyla bütünleştiriyor, yeri geldiğinde kendisi de bir felsefeci gibi olgular üzerinden hareket ediyor. Sanatla felsefe arasındaki ilişki nereden geliyor? Biliyoruz ki felsefe kavramlar yaratan ve icat eden bir disiplin. Sorular yaratarak sürekli farklı düşünmeyi kışkırtan bir özelliği var. Dünyanın ne olduğuna ve olası bir dünyanın ne olabileceğine ilişkin bir düşünme isteği bu. Sanatta da benzer bir düşünme gücü var. Ama sanat temsile, kavramlara ve yargıya ilişkin değildir. Sanat bilinçsel ve düşünsel terimlerden çok, duygusal terimlerle düşünme gücüdür. Bir yapıtı dünyayı temsil ettiği veya kuramlar sunduğu için okuyorsak, onu sanatsal veya ebedi bir yapıt olarak okumuyoruz demektir. Sanat eseri bir iletişim aracı değildir. Bünyesinde en ufak bir enformasyon kırıntısı dahi bulundurmayabilir. İşin tuhaf tarafı, felsefecilerin ve sanatçıların betimleyip yorumlayabilecekleri bir dünyaya veya hayata dahi sahip olamayabiliriz. Genel olarak sanat ve felsefenin ne işe yaradığını sorduğumuzda gündelik bir işlev yerine getirmeleri gerektiği hissine kapılırız. Oysa felsefe ve sanat öncelikle düşünceyi bütün sınırların ötesine itelemeye çalışır. Düşünce üretken bir şeydir. Düşüncenin harekete geçirecek gücünü anlarsak o zaman da yaratıcılığımızı, hayatımızı ve belki de geleceğimizi anlayabiliriz. Benim gördüğüm kadarıyla sanattan çok şey bekliyoruz. Onun gerçekleri söylemesi gerektiğine, yanlışlara işaret etmesi gerektiğine inanıyoruz. Haksızın yanında yer almalı, kötülüklerle mücadele etmeli, soluğumuzu kesen baskılara direnmeli diyoruz. İyi de, bu sadece sanatın işi veya sorumluluğu mu? Bunu söyleyen insanların hiç mi yapacak veya hiç mi bu işe dahil olabilecek gücü yok? Godard'ın çok sevdiğim bir sözü var diyor ki; "Filmlerimdeki diyalogları beğenmeyen izleyiciye sorarım; bu diyalogların iyi olması için sen ne yaptın?" Tahmin ediyorum

bu akşam felsefe ve sanat arasındaki flörtten söz ederken bu ilişkilerden de söz edeceğiz. Bu akşam iki önemli konuğumuz var. Sn. Ali Akay ve Sn. Emre Zeytinoğlu buradalar. Öncelikle Emre Zeytinoğlu'na sözü vereceğim.

Emre Zeytinoğlu: Sanatın felsefeyle flörtü... Levent'in internetten bana bildirdiği bu konu başlığını okuyunca ansızın sert ve tutucu bir baba gibi şunu düşündüm; bu flörtün sonu ne olacak? Yani uzun süredir tanıklık ettiğim bu birliktelik acaba sonunda evlilikle mi noktalanacak? Yoksa müzminleşmiş bu gayri meşru ilişki sonsuza kadar ya da en azından ben ölüp gidinceye kadar sürecek mi? Sonra da yine aynı tavırla kendi kendime şöyle dedim: "Bunlar arasında asla sağlıklı bir birleşme olamaz." Bu flört ya da bu birliktelik, iki tarafın da birbirlerini tam olarak anlamadan, biraz da saygısızca kullanmasıyla anlam kazanıyor bana göre. Anlam sözcüğünü özellikle kullandım, çünkü gerçekte bu saygısızlık dediğim şeyin bir anlamı var: Hem sanatın hem felsefenin temelde uzlaşmaz noktalar içermeleri üzerine kurulmuş bir anlam. Felsefe ne yapıyor? Nereye yöneliyor? Yaratıcılığını nerede kullanıyor? Levent zaten konuyu özetlerken ipuçlarını verdi: Felsefe kavramlar icat ediyor, bunu yapıyor ama bunu yaparken neye güveniyor? Biraz sözün olanaklarına güveniyor tabii ki. Deleuze'ün aynen kurduğu şu cümle: "Bir ses bir şey söylüyor." Böyle diyor, bir şeyden bahsediliyor. Ama o bir şey söyleyen sesin altında başka bir şey var: Düşünce... Peki bu sesin, düşüncenin aynen yansıması olduğuna mı karar vereceğiz ya da dilin sözle ilişkisini nasıl tartacağız? Bunlar felsefenin işi. Daha da ileri giderek şu problematiği hatırlatalım tabii, sözün yazıyla ilişkisi nedir? Bunu da felsefe tartışacak. Söz bir yerde duracak, belki gökyüzüne yayılan bir anlam olarak ya da bütün anlamlar ya da anlam bütünlüğü gibi duracak. Dil ve yazı onu izleyecek ya da dille yazı onu izlerken başka bir tartışma çıkacak. Bu dille yazı arasındaki tartışmanın anlamı ne? Çok kabaca, acaba hangisi? Dil mi, yazı mı o gökyüzünde uçuşan söze daha da yaklaşabilir? Dedim ya, bütün bunlar felsefenin işi, ama felsefenin daha pratik uğraşıları da var. O bir şeylerden bahsederken, bir şey söyleyen kim? Karşımızda duran şu beden mi bize bir şey söylüyor? Somut ve pratik bir gerçeklik olarak o beden mi konuşuyor? Düşünce ona mı ait? Görünür olan, yalnızca görünür olan, şu bedenden mi geliyor bütün bu düşünceye eşdeğer sözler? Ya da uzaktan duyduğumuz bir sesin, bir filmde izlediğimiz imajların altına yerleşmiş bir sesin belki de, o bedenden geldiğini mi düşünüyoruz? Yani biz kendi bedenimizin ürettiği düşünceler

doğrultusunda somut bir beden mi tasarlıyoruz? Bizim düşüncelerimiz kendi bedenimize mi ait? İşte bütün bunlara felsefe karar versin. Ya düşüncenin bizzat somut bedene ait olduğunu iddia etsin, ya somut bedenle düşünceyi ayırsın, düşünceyi söze atfetsin. Sonra bedeni düşünsün. O düşünceyi, sözün gücünü, böyle basit bir gerçeklik maddesi nasıl içerebiliyor diye düşünsün. Köprüler kursun isterse, yani karşıtlıklar arasında köprüler kursun: Madde ile söz arasında, yeryüzüyle gökyüzü arasında, yaşamla ölüm arasında, görünürle görünmez arasında vs. vs. Ardından şu görünür olanı, basit bir gerçeklik olarak kendi görüntüsünden başka hiçbir anlamı olmayan şu basit maddeyi, belki aşkınlaştırsın. Kendi maddesinden bunun anlamı taşıyor, desin. Dünya da kendi maddesinden taşan bir anlama sahiptir, desin. Sonunda dünya da kendisinden taşan, kendisine sığmayan bir anlam olarak içkin bir maddedir yeniden, desin. Felsefe bunları desin ve tüm bunlardan kavramlar icat etsin. Artık çözemediğimiz her şey, evrende çözemediğimiz anlamların karşılığı bu kavramlardadır diye konuşsun. Kavramların dünyası görüntülerin dünyasından hem ayrıdır, hem bunlarla iç içedir diye tezler öne sürsün. Felsefe iş yapmaya devam etsin. Bu tezlere göre özne kavramını tartışsın mesela. Giderek o tanımlamaya çalıştığı dünyaya geri dönüp oradaki pratik yaşamı da incelesin, öne sürdüğü tezler çerçevesinde. İnsanları bir birey olarak tek iradeler halinde görürken, bunlar toplumsal olarak nasıl yaşayacaklardır, diyerek aralarında bağlar kurmaya çalışsın. Bir yandan da kendisine şöyle bir baksın, felsefe olarak kendisine baksın. Acaba ben söze çok fazla bir şeyler mi atfediyorum, giderek tanrıya yaklaştıkça kendim de tanrılaşıyor muyum, diye telaşlansın. O zaman da kavramlarla pratikler arasında birtakım politikalar üretsin. Akıl tanımlarına girişsin, toplumsal olanla özerk olanı ayırıp ayırmamakta tereddütler geçirsin, daha birçok şey yapsın. Çokça da ağlasın, hüngür hüngür ağlasın. Çünkü çözümlemelerimi dilin olanaklarıyla anlatamıyorum diye ağlasın, hele yazıyla hiç de anlatamıyorum diye ağlasın. Ondan sonra dili eleştirsin, yeniden kursun, yazıyı aforoz etsin, onu paramparça hale getirsin, metni keşfetsin, sonra metinselliği keşfetsin, yorumu, aşırıyorumu vs. vs. daha bir sürü şeyi. Ne var ki, biz insanlar genellikle bunlardan sıkılırız, hem de çok sıkılırız. Birilerinin oturup da size bunları günler boyunca anlattığını düşünebiliyor musunuz? Ben düşünemiyorum kendi adıma. Tüm bu konuları dinlemek yararsızdır demek istemiyorum, ama aynı şeyi söylüyorum, bunlar çok sıkıcıdır. İşimizin gücümüzün arasında, yaşamın bize yüklediği

yükümlülüklerin arasında, ödenecek senetlerin, tahsil edilecek alacakların arasında, futbol maçlarının, cafelerin, restoranların, sinemaların, konserlerin, CD'lerin, plajların arasında, otomobil gezintilerinin, doğa yürüyüşlerinin, alışverişlerin vs. vs. bütün bunların arasında, felsefenin dertlerini dinlemek sıkıcıdır aslında. Eğer bunları dinlemeye mecbur kalmışsak, bizim yapacağımız şey şudur: Sıkıcı bir telefon konuşması yaparken önümüzdeki telefon defterine çizgiler çizmek gibi, bir şeyler karalamaktır belki. Elimize geçirdiğimiz bir şeyi ileri geri hareket ettirmektir, o konuşurken gözlerimizi sağa sola çevirip bir kâğıt parçasını kıvırıp bükmektir, sonra onu katlamak, açmak, yeniden katlamak, tekrar gözlerimizi sağa sola çevirmektir, o habire anlatır. Sonra bir tel parçası buluruz ona biçimler vermeye başlarız. Felsefe devam etmektedir, anlatır, hep bu benim söylediğim konulardan anlatır ve bizim yapabildiğimiz bu tuhaf hareketlerden ibarettir. Benim biçimler yaratmam sınırlı hareketlerdir, sadece biçimler yaratılır. Felsefe karşısında, onun taarruzu karşısında o maddeler sadece o biçimleri açığa çıkartabilirler. Ama bunlar saçma birer biçim değildir. Asla saçma birer biçim değildir. Saçma olamazlar çünkü birincisi: Eğer bize o felsefe dersi, günler boyu bizi sıkan o felsefe dersi verilmeye başlanmasaydı, biz o maddeleri eğip bükmeye başlamayacaktık, sıkıntıdan, ne yaptığımızı bilmez bir halde... Ayrıca ikincisi: Orada çıkan biçimler dinlemeye çalıştığımız o şeyler sırasında belli haller alıyorlarsa ve bu haller bir görüntü olarak malzemenin olanaklarına göre ortaya çıkıyorsa –elimize ne geçirdikse onunla herhangi bir şey yapıyorsak malzemenin olanağına göre yapıyoruz elbette– bunların bir anlamı olmalıdır. Wittgenstein'ın söylediği üzere, rastgele karalamaların birer yazı dili olarak görülebileceği, yorumlanabileceği gibi bir anlamı olmalıdır. Bir de Deleuze'e bakalım; der ki: "Ne bir felsefeci, ne bir sanatçı, ne bir bilim adamı vs., bir şey icat edeyim diye bir işe başlamaz. Bir ihtiyaç olmalı. Sözünü ettiğim, ne yaptığımızı bilmeden ortaya koyduğumuz biçimler ihtiyacın ürünleridir. Farz edelim ki şöyle bir durum var, ille böyledir demiyorum, ama farz edelim, bir senaryo kuralım: Felsefe bu biçimleri kullanır. Felsefe anlattığı sırada karşısındakinin ortaya çıkardığı biçimlerden sonuçlar çıkartır. Bu biçimlerin gerçek niyetlerine bakmadan, onları ortaya koyan adamın gerçek sıkıntısını anlamadan ya da hiç ona takılmadan, kendine göre hakikatler üretebilir bu biçimlerden. Onları tasnif eder ve kendine mal eder. Konuşmanın başında söylediğim gibi, onları saygısızca kullanabilir. Oysa bu biçimler aslında birer umursamazlık

biçimleridir. Yani “ben senin söylediğini dinlemiyorum” ya da “her şeyi dinlemek zorunda değilim”. Umursamazlığın ortaya koyduğu biçimlerdir. Kendi kendine bağımsızca ürerler bu biçimler. Felsefe de onun umursamaz hareketlerini çok fazla takmaz. Sen istediğin kadar umursamaz hareketlerle biçimler ortaya koy ve bu biçimler istediği kadar umursamazlığın biçimleri olsun. Felsefe bunları takmaz, o hâlâ kendine göre tasnif etmeye devam eder. Biçimleri özgür bırakmaz kendi niyetine ortak eder, onların kendiliğindenliğini bozar, tasnif eder, yeniden açıklar... Saygısızlık sürmektedir açıkçası. Oysa o biçimler de umursamazlığı ölçüsünde felsefeye bir saygısızlık yapmaktadırlar. Onu dinlemezler, sıkılırlar, resmen ayıp ederler. İşte bence can alıcı nokta burası; eğer bunlar birbirlerini karşılıklı olarak anlamak niyetine düşmüşlerse –düşmüşlerse sözünün altını özellikle çizmek istiyorum, bir düşmek meselesi var burada–, empati ile birbirlerini açıklamaya, anlamaya soyunmuşlarsa ya da birbirlerinin ortaya koydukları anlamlara göre ortak hareket etmeye başlamışlarsa, bu bana göre bir felaket olur. En azından saçma olur. Çünkü ikisinin olanakları birbirlerinden çok farklıdır. İkisinin yaradılışları da birbirlerinden farklıdır. Ayrıca yetenekleri birbirlerinden farklıdır. İkisi de aslında birbirlerinden çok şey gizlemektedirler. Gizlerler, çünkü birbirlerine ifade edemeyecekleri bir sürü şey vardır aralarında. En basiti felsefe hiçbir zaman karşısındaki biçime, izlediği biçime, felsefenin kendi sağlığı için biçimlere bağlı kalmaktan çekindiğini ve biçimi salt kendi gerçekliğiyle onaylamadığını ve onu reddetmek zorunda olduğunu açıklamaz, izler bunu. Biçim de felsefeye yaklaştıkça kendi varlığını kaybettiğini kavrar ve bu kendini kaybedişin yeni biçimlerini oluşturur. Eğer bu iki farklı şey birbirleri olmak istiyorlarsa kendi ölümlerini ilan ediyorlar demektir. Ve ortaya şu çıkar; konun başında söylediğim şey, tutucu bir baba gibi söylediğim şey; bunlar asla sağlıklı bir birleşme yapamazlar. Çünkü yine birincisi: Felsefe biçimlerin umursamazlığına talip olmaz, biçimin felsefeden koptuğu o anın değerini onaylamaz, bu şekilde çalışamaz; ve çünkü ikincisi: Umursamaz biçimler de kendi umursamazlığını terk edip felsefi çözümlemeleri tek tek sembolleştirerek sanki, çok umursar bir role soyunamazlar, o da bu şekilde çalışamaz. Ama belki şunu yaparlar: Biçimler kendiliğinden eğilip büküldükçe, dinlediği felsefe nutuklarına şunu söylüyordur belki; bu anlatılanlar hakkında ya da senin şu anlatmaya çalıştığın evren, özne, dünya, söz, yazı, dil vs. vs. hakkında, tüm bunlar hakkında, Deleuze’in dediği gibi: “Bir fikrim var”. Bu da eğilip bükülmekle açıklanabilir. Bu

ihtiyaç olarak eğilip bükülmedir aslında. Her şeyi kavrayarak, her şeyi adlandırarak ve her şeyin bilinciyle eğilip bükülmek değildir. Sıkıntıdan kaynaklanan bir eğilip bükülmektir. Demektir ki, biraz önce Deleuze'den aldığım gibi: "Senin hakkında bir fikrim var, şu yaptığım umursamaz hareketlerle" ... Felsefe de bir yandan anlatıp, diğer yandan biçimlerin kendiliğinden hareketlerini gözucuyla takip edebilir. O da aynı şeyi söyler: "Senin hakkında bir fikrim var, bu yaptığın hareketler hakkında, tam ben bunu söylerken yaptığın hareketler hakkında felsefece bir fikrim var, tam sözün burasında." Bütün mesele budur, bütün ilişki budur bana göre. Yani pencereden pencereye, ikisinin de kendi evlerinden yürüttükleri bir flörttür bu. Ebeveynlerin pek telaşlanmasına gerek yoktur. Şunu da söylemek istiyorum: Sanat ve felsefe tüm farklılıklarıyla birlikte aslında çok farklı yöntemlerle de olsa, belki aynı anda, aynı şeye, yani aynı süre-olay blokuna yanıt veriyorlardır. Flörtün geçtiği pencere, ikisinin farklı yöntemlerle yanıt verdikleri ve ikisinin de birbirlerine "senin hakkında bir fikrim var" dedikleri an olmalıdır. Yeter ki bunlardan bir tanesi diğerinin penceresine merdiven dayama cüreti göstermesin. Son olarak da şunu soru işareti olarak ortaya koyayım: Hangi felsefeden ve hangi sanattan söz ettim ben şimdi? Bir disiplin olarak kendi kaynak noktalarıyla hesaplaşma üzerine kurulmuş, daha fazla Batı felsefesinden referanslar var belki burada. Buna yakın duran Batı sanatından bahsettim. Ama felsefe ve sanat deyince sadece bunlardan mı bahsetmek gerekir? Belki zaman kalırsa, başka şeyler hakkında da yorumlar yapabiliriz.

L.Ç.: Tahmin ediyorum zaman kalacak. Sizin konuşmanızdan sonra sözü izleyiciye vereceğiz. Fazlasıyla da sorulara ihtiyaç duyuyoruz herhalde. Buyurun.

A.A.: Emre'yi dinlerken aklıma bir anı geldi. 1988 yılında, Deleuze'ün dersinde, Leibniz üzerine, "Le Pli", kıvrılma, yahut katlanma diye söyleyebileceğimiz kavram üzerine çalışırken, bazı derslerde yanımda oturan biri vardı: Jean-Jacques Lebel. Türkiye'de çok meşhur bir isim değil belki, ama Batı sanat tarihi içinde, 1960'lı yılların hem Amerikan hem de Fransız performans sanatı için önemli bir sanatçı. Jean-Jacques Lebel, Deleuze'ü dinlerken, aynı Emre'nin söylemiş olduğu gibi, yanımda bir şeyler çiziyordu, ben notlar alırken o çiziyordu. Ama sıkılıyor gibi değildi, yani Deleuze'le Lebel'in arasındaki ilişkinin kavramı "sıkılmak" gibi gözükmüyordu. Çünkü insanın sıkılması için sabahın 7.30'unda kalkıp

Paris'in bir yerinden metroya binip yahut arabaya atlayıp o sırada Saint-Denis banliyosundaki bir barakaya gelip, tıklım tıklım bir yerde ön sırada oturup, Deleuze'ü dinlemek için sıkıntının ötesinde bir çaba, bir heyecan gerekiyordu zannediyorum. Jean-Jacques Lebel bugün 70 yaşlarında olan bir sanatçı. Her Salı erkenden kalkıp, o dersleri gelip dinlerken bir şeyler çiziyordu. Derslere sadece Deleuze'ün ve Guattari'nin arkadaşı olduğu için gelmiyordu. – Lebel, Deleuze ve Gıuattari 1972'de, *Anti-Ödip* çıktıktan sonra, Amerika'ya seyahatleri var. Lebel'di onları Amerika'ya getiren kişi. Lebel'le Deleuze ve Guattari çok içiyorlar ve içtikleri için de hep bir yerlere geç kalıyorlar, Amerika'yı arabayla katediyorlar ve konferansları kaçırıyorlardı. Hatta bir arkadaşımın, David Lapoujade'ın söylediği kadarıyla, Deleuze'ün Amerika'ya geç girmesinin nedenlerinden birisi orada konuşmamış olması. Çünkü Foucault'nun, Derrida'nın konuşmaları var o sıralarda. Fakat Deleuze ve Guattari konferansları kaçırıyorlar. Zaten Deleuze Amerika'ya sanırım bir kez gidiyor. – Çok içen, çok eğlenen birinin sıkılmak için gidip bir filozofu sabahın 8.30'unda 9.00'unda dinlediğini düşünmüyorum. Lebel'in Deleuze'ü dinlemesinin, onu düşündüren, sanatçıyı bir refleksiyona sokan bir hareket olduğunu düşünüyorum. Emre'nin örneğini alalım "ses" bir şey söylüyor ve bir tür yankı yapıyor. Yankının olduğu yer dinleyenin öncelikle aklında değil, ruhunda oluşuyor. Çünkü ses'in ne dediği ilk başta anlaşılmıyor. Genelde filozofları anlamak da zordur. Ama önce hissetmek mümkün. Yani ruhtan – bunu anima anlamında değil, mens yani tin anlamında kullanıyorum, Spinoza'daki gibi– başlayan bir ilişki var, ses'in geldiği yerde. Bir potansiyel var, anlaşılmış değil, fakat bir heyecanı var, sıkılmak değil bir de heyecanı var. Gelen sesin yankısı, ruhta yaratmış olduğu duygulanım –hissi bir şey bu ve hissi olduğu kadar da ismi üstünde sanatsal bir şey–, duygulara hitap eden bir şey. Ne olduğu anlaşılmayan kavramlar ve gramatikal ve gramatikal olmayan cümle yapıları ve bütün bu potansiyellerin bedende yeniden güncelleştiği bir an var. Beden harekete geçmeye başlıyor o sırada ve ruhtan gelip bedeni hareketlendiren bu ses anlaşılmaya başlayınca, entelekt çalışmaya başlıyor. Bu ilişki, ses, nereden gelirse gelsin, sanatsal bir ilişki var. Bu ses bir müzik olabilir, bu ses bir felsefe metni olabilir, şiir olabilir, bir sosyolojik analiz olabilir, sosyolojik bir teori olabilir yahut da bir filozofun herhangi bir konu üzerine yapmış olduğu kavramsal bir yaklaşım olabilir. İlişkinin kendisi sanatsal bir ilişki. Sesin nereden geldiği çok önemli değil. Eğer ses felsefeden geliyorsa, önce

yaptığı yankının bedene ve oradan anlama yetisine geçmesinin hızı biraz daha yavaştır diyelim, müzikten daha yavaştır, şiirden biraz daha yavaştır, ama belki şiir müzikten de daha yavaştır. Bu ilişki belki de sosyoloji, sanat veyahut felsefe denen disiplinleri birbirlerine bağlayan bir şey. İsterse bir tanesi kavramlarla, bir tanesi algıyla, öbürü de duygulanımla işlesin. Emre'nin vermiş olduğu örneklerden Deleuze ve Guattari'nin "Felsefe nedir?" metninde şu vardı: Sanat duygulanımlarla; bilim algılarla; felsefe de kavramlarla çalışıyor. Ama yine aynı kitap bize gösterdi ki, bütün bunlar ayrı ayrı birimler değiller, kavram, algı ve duygulanım çoğu yerde yer değiştiriyorlar, alan değiştiriyorlar ve aldıkları etkinin nereden geldiğine göre o alanın içine girmeye başlıyorlar. Yani bir kavramın etkisi, yankısı önce bir duygulanım, ondan sonra bir algı haline gelebiliyor. Yahut da kavram, algı ve duygulanım arasındaki ilişkiler nereden geldiğine göre yer değiştirebiliyorlar. Ama ilişkinin kendisi benzer şekillerde gelişiyor. Yani anlama, beden ve ruh arasındaki ilişki bir bütün ilişkisi. Algılamanın ise –Leibniz'e ya da Gabriel Tarde'a dönersek–, aynı zaman içinde, küçük algılarla işlediğini görüyoruz: Yani arkamdan açılacak olan kapının gıcırtısını daha kapı gıcırdamaya başlamadan evvel hissetmeye başlamak. Buna medyumik bir ilişki diyebiliriz, ama Leibniz metodolojisinde küçük algılama adını veriyor. Yani moleküler bir şekilde her bir bedenin sonsuzcasına küçük parçaların içinde herbir küçük parça ayrı bir şekilde, ayrı algılarla, ayrı duygulanımlarla ve ayrı kavramları hissederek bir bedeni aktüelize etmeye başlıyor. Şimdi bu anlattığım şey bir bedenle alakalı bir şey olarak ne bir sanat, ne bir sosyoloji ne bir felsefe ama üçünü de içeren bir şey. [Bu sırada YKY Güvenlik Görevlisi klimayı açmak için masanın yakınındaki kapıyı açıyor] Yani duyduğumuz ayak sesleri gelen, korumanın fiziksel olarak benim tarafımdan algılanmasından önce ses olarak algılanmaya başlıyor. Buradaki örnek gibi bir şey. Bu ilişkinin üç ana olgu kavram içinde oluşuna baktığımız zaman, ilişkinin kendisinin sanatsal olduğunu söyledim. Bunun dışında birkaç tane somut örnek vermek belki iyi olur, bu ilişkiyi en somut şekilde nasıl görebiliriz diye, çünkü örnekler her zaman için biraz daha yardımcı olabilirler bize. Bilimin, felsefenin, sosyolojinin ve sanatın arasındaki ilişkinin sanat bağlamında 20. yüzyılın ikinci yarısında hatta sonunda birlikteliğini bize gösteren birtakım sergi örneklerimiz var. Bunlardan belki de birincisi, 1987 yılında Paris'te Beaubourg'da, kendisi de filozof olan postmodernizm kuramları içinde bu tartışmayı başlatan Jean Francois Lyotard'ın küratörlüğünü yaptığı bir sergi:

“Les Immateriaux”, “Cisimsizler” sergisi: Maddi olanın dışında bizi duygulanıma ve algıya doğru açan şeyin madde dışı olarak bize gelmeye başlaması. Bu felsefi olduğu kadar metafizik bir mesele ve zaten de bütün bir felsefe camiası için metafiziği aşmak diye adlandırdıkları, felsefe ve metafizik arasındaki ilişkinin bu “aşma” üzerine kurulu temasının ne kadar garip olduğunu bize yine Gilles Deleuze gösterdi. Çünkü tabii ki bir dönemin fiziği, maddesi olduğu gibi, bir metafiziği yani felsefesi var ve bunu düşünen de bir duygulanımı var, yani sanatı var. Bunlar birlikte aynı dönem içinde aynı episteme veya paradigma içinde düşünme imkânları ve ritüelleri, potansiyelleri aktüalize etme, güncelleştirme imkânları yaratıyorlar. Bu beraberlik aslında içinde bulunduğu paradigmaya göre çalışıyor. Yani şöyle söyleyeyim: Eğer Ortaçağ’da isek ana paradigmayı oluşturan şey tanrı fikri. 19. yüzyıldaysak, insan figürü. Yahut da daha siyasi, daha sosyolojik bir örnek verelim: 19. yüzyılın ve 20. yüzyılın başında ulus devlet paradigması üzerinden kurulmuş olan bir milliyetçi yahut millici – nasıl adlandırırsak adlandıralım fark etmez çünkü milliyetçi ve millici diye biliyorsunuz ayırıyorlar solcu, sağcıları, bir de yurtsever diye de ayırıyorlar– aynı kavram, nasyonalist deniyor. Bu kavramlarla düşünen felsefe, siyaset ve sanatla, ulus devlet sonrası paradigmasıyla düşünen sanat, siyaset, sosyoloji paradigmatik olarak birbirlerinden ayrılar. Ama aynı paradigmanın içinde olarak birbirleriyle çok ilişki içindeler. Sonuçta ister çizelim, ister kıvıralım, bir malzeme kullanalım, istersek de konuşalım veyahut yazalım, müzik yapalım, ana ilişki bu hissetme duygulanımının etkisinde kalıp bedende aktüelize olma ve anlama ilişkisi üzerinden gerçekleşen bir şey. Ve bunların paradigmaları değiştiği zaman ayrı olan şey felsefenin, sanatın veya bilimin ayrı olması değil, bunların düşünce tarzlarının ayrılması. Ayrı olan şey Tanrı üzerine kurulu bir sanat, Tanrı üzerine kurulu olan bir bilim ve Tanrı üzerine kurulan bir felsefeyle, teolojiyle; insan üzerine bunların kurulu olduğu bir paradigmadaki ayrım, fark yaratan şey. Zaten eğer farktan bahsediyorsak her bir küçük parça, molekül, diğer moleküllerden farklı. Yani felsefenin ve sanatın aynı şey olduğunu, özdeş olduğunu söylemek istemiyorum, ama asıl ana farkın – çünkü felsefe de kendi içinde diğer felsefelerden farklı, sanat da kendi içinde diğer sanatlardan farklı, her sanatçı kendi içinde başka sanatçılardan farklı, bir sanatçının kendi dönemleri farklı, duyguları farklı; bir şey episteme değiştirdiği zaman yine farklılıklar ortaya çıkar ki önemli olan farklılığın ne olduğu değil– büyük farkın paradigmatik farktan geldiğini

düşünmek, çünkü birlikte aynı ortam içinde duyulan, düşünülen ve gerçekleştirilen bir şey. Felsefe de, sosyoloji de, sanatlar da hepsi bunların. Başka bir örnek daha verirsek: 1990 yılında Jacques Derrida bir serginin küratörlüğünü yapıyor: "Körlerin Belleği" adlı Louvre'da, çağdaş olmayan klasik bir döneme ait grafik bölümünün elemanlarından, desenlerinden yapmış olduğu "Körler Sergisi". Bunlar iki tane felsefe örneğimiz. Birkaç ay önce Almanya'da, bir bilim sosyoloğu olan Bruno Latour –sanatçıların okuduğu bir yazar, bir sosyolog– bilim üzerine kurulu bir serginin küratörlüğü yaptı. Bilimsel denemeler üzerinden çalışan sanatçılarla yapılan bu sergi, bize yine bilimle sanat, bilimle felsefe ya da bilimle sosyolojiarasındaki ilişkileri güncelleştirmek bakımından güzel bir örnek oluşturdu. Bundan 7-8 sene evvel, Thomas Kuhn – *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* adlı, Türkçeye çevrilen ve Alan Yayınları'ndan çıkan kitabın yazarı– Almanya'da bilim ve matematik üzerinden sanatçılarla çalışarak bir sergi düzenlemişti. Bütün bu örneklerin dışında; hatırlayacağımız bir örnek daha var, Josef Kosuth'un önce 1967 yılında makale olarak yazdığı, daha sonra 1969'da kitap haline getirdiği *Felsefeden Sonra Sanat* adlı çalışması. Kosuth görüntü, nesne ve tanımı üzerinden kavramsal diye adlandırılan sanatın ilk kuramcılarından biri. Ve onun bakışı da kavramsal sanat diye adlandırılan ve bugün için artık genelleştirilen bir sanat akımının kurucularından biri. Çünkü bugün bazen gazeteciler, video için de kavramsal diyorlar, hiçbir kavramsal yanı yok bazı videoların.

E.Z.: Hangi gazeteci diyor kavramsal diye?

A.A.: Mesela *Radikal*'de çok okudum bu tür yazıları.

E.Z.: Sanat yazarları?

A.A.: Sanat yazarları ya da köşe yazarları. Sanat yazarlarından da böyle yazanlar var. Hiç kavramsal bir şey olmayabilir video. Videosuna bağlı tabii, neden bahsettiğimize bağlı. Bazen bir videonun 19. yüzyılda yapılmış bir itfaiye resminden hiçbir farkı olmayabiliyor. Kosuth'un felsefenin sonrasında sanatı bir refleksiyon alanı olarak tanımladığı yaklaşımına bakarak devam edersek, sanatın bir yetenek sorunu olmadığını, bir düşünce sorunu olduğunu hatırlayacağız. Aslında bize Kosuth sanatın eskiden beri olan halini hatırlatıyor. Sanat bir beceri değil, yetenek değil, güzel çizmek meselesi değil; ne yaptığını bilmek, düşünmek meselesi olduğunu hatırlatıyor. Daha fazla zaman almadan son olarak şunu söyleyeyim. Bir

eser –bir edebiyat eseri, bir müzik eseri, bir plastik eser nasıl adlandırırsak adlandıralım örneğimizi– bir dille çalışıyor, değil mi? O zaman dilin nasıl işlediğine bakmak lazım. Dilbilimcilerinden bazı örneklerle ilerlersek, ifade yani sanatsal yaklaşım ile içerik yani kavramsalı birbirinden ayırdılar, Emre de aynı şeyi söyledi sanırım.

E.Z.: Hepsi demedim, bunlar tartışılıyor.

A.A.: Ama bunu söyleyen dilbilimciler var. Görülen şey ve anlatılan şey iki ayrı şey. Metin var, bir şey anlatıyor; bir de görsel bir şey var, o da anlatılanı değil, biçimi bize veriyor, figür veriyor. Fakat çok ilginç birkaç dilbilimci var. Biri Louis Hjemsleves adında bir Danimarkalı dilbilimci. Türkçede hiçbir kitabı olduğunu zannetmiyorum. İçeriğin biçimden ayrılmaz olduğunu gösteren bir dilbilimci. Onun geliştirmiş olduğu bir ikili ilişki var. Bir yazar, sanatçı, yahut ressam anlattığı şeyi bir biçimle anlatırken, aynı zamanda kendi tekil anlatış biçimini oluşturuyor. Her kişinin de anlatış biçimi kendine has, biri diğerine benzemiyor. Ama benzemeyen şey; ayrı ayrı kavramları kullanmaları ve ayrı ayrı sanatsal akımlar içinde olmaları değil; biri sürrealist, biri kübist resim yapıyor diye değil. Kendine ait bir dili kullanırken, kendi ifade biçimini kullanırken anlattığı bir şey olduğu için, anlattığı ile yapış biçimi birbirinden bağımsız değil. Birbirinden çok ayrı gibi duran iki alan, dışarısının ilişkisi ile en uzakta olanı en yakında ve en yakında olanı da en uzakta hissetmeye başlıyor. Bugün siyasi alandan somut bir örnek verirsek: –çok güncel olduğu için aklımız takılıyor herhalde, en azından benim takılıyor– bugün milliyetçilik, cemaatçilik, etnik veya cinsel kimliklerden bahsedilirken, aynı cemaatten olan insanların birbirlerine bağlı olmaları zorunlu olduğu iddiasına karşın, en uzaktaki ilişkinin en yakına gelip, en yakındakinin en uzağa gitmesi gibi olan bir ilişki (çoğu zaman komşuya değil, tanımadığı, 5000 km ötedeki insana kendini daha yakın hisseden bir ilişki), biçim ve içerik arasındaki ilişki gibi çalışıyor. Biçim içerikten bağımsız gibi duruyor, çünkü kavramla çalışan bir şey ile görsel bir şey aynı değil. Gördüğümüz şeyler yazdığımız şeylerle aynı değil, ama aralarında büyük bir ilişki var: yakınlık ilişkisi. Foucault buna “Dışarının Düşüncesi” diyor. En uzakta gibi duran şey yakınımıza gelmeye başlıyor, bize ait hissettiğimiz şeyse uzağa gidiyor. Nasıl oluyor bu ilişki? Aynı şekilde oluyor. Aldığımız sesleri, hissettiğimiz şekilde aktüalize ettiğimiz zaman görüyoruz ki bazen komşumuzla aynı şeyi yapmıyoruz. Sanatçılar için de bu böyle; aynı akım

içinde olup da birbirinden çok uzakta olan sanatçılar var. Mesela sürrealistler arasında Artaud, Bataille, Andre Breton, Masson, aynı akımın içindeler, ama birbirlerinden çok uzaktalar. Zaten hepsi kopuyorlar teker teker. Sürrealizmin belki de en büyük belası merkeziyetçiliği oldu. Andre Breton'un herkesi bir akım içine hapsetmesi oldu. Sonra hepsi dağıldılar, bir kişi bile kalmadı. İkinci dilbilimci örneği ise Anglosakson dünyasından bir örnek: Charles Sanders Pierce – bildiğim kadarıyla Türkçe çevirisi yok. Ama en azından ondan bahsedildiğini hatırlıyorum, Mehmet Rıfat'ın kitaplarında bulabilirsiniz sanırım. Pierce bize başka bir şeyi gösteriyordu: Bir dil nesnesi –bu bir kavram yahut eser olabilir– belirti halinde duruyorsa, onu ikon haline sokan simge ile aynı duyguyu vermez. Tekrar ediyorum, bir dil nesnesi: kavram veya eser. Yani bir felsefenin kavramı ya da bir sanatçının işi, belirti anında, simge anında ve ikon anında oluşurken aynı şekilde çalışmıyorlar. Belirti anında olduğu anda, heterojenlikler dolu bir "soyut makine" çalışıyor. Deleuze'ün kavramını kullanıyorum. Bu şekilde ilerleyebilir ve kendi başına bir eser, bir kavram haline gelebilir. Zaten "soyut makine" diyorum. Bundan simge oluşabilir, eser sembolik bir anlatıma gidebilir. Heterojen yapı ortadan yok olmaya başlar, eser homojenleşmeye başlar ve homojenleştikçe de simgesel boyut kazanmaya başlar. Bu anda eser sembolik olmaya başlıyor ve metaforlarla çalışan edebiyat çıkıyor karşımıza. Bu sembolik eser kendine kamu buluyorsa ikona haline geliyor, ritüelleşiyor yani. Antropoloji haline geliyor. Bir kahraman, bir sembol haline getirmek, eserini bir ikona haline getirmek antropolojik çalışmalar yapan sanatçılarla alakalı bir şey: Pop Art'ın bize göstermiş olduğu Pop kültürün yarattığı şeylerin bazı örneklerini sanatlarda görmek mümkün. Toparlarsak; bütün bu ilişkiler öncelikle bir refleksiyon, düşünce meselesi; burada felsefi kavramlar ile, ya da sosyolojik kuramlar ya da onların kavramları ile, sanat arasındaki ilişkinin yatay geçişliliği diyebileceğimiz bir şey, ya da her bir alanın kendi içini bırakıp başka alanlardaki yakınlaşma noktalarına yönelmesi söz konusu. Felsefenin, sanatın, sosyolojinin, pozitif bilimin ayrı ayrı olan alanlarının ya da disiplinlerinin özgün duygulanımları, birbirleriyle yatay geçişli bir cemaat oluşturduğu zaman, aralarında bir geçişlilik oluşuyor. Oluşturmadıkları zaman ayrılacaklardır, ama bunun kuralı yok.

L.Ç.: Peki teşekkür ederiz. Emre, senin eklemek istediklerin var mı?

E.Z.: Evet, var. Ali'nin söylediklerine bir şey eklemek değil, ama bazı noktaları belirginleştirmek istiyorum. En azından kendi söylediğim şeyleri yeniden belirginleştirmek istiyorum. Bana şöyle geldi şimdi Ali'nin konuşması: Konuşmamı bitirirken demiştim ki "yeter ki iki taraftan bir tanesi pencereye merdiven dayamasın." Ali bence merdiveni dayadı pencereye, sanatın odasına girmek üzere belki de. Şimdi Ali'nin söyledikleri bana göre katiyen yadsınacak şeyler değil. Zaten söyledikleri içinde bilmediğim, düşünmediğim bir sürü şey var, kafamda tartmadığım bir sürü şey var. Ancak sanat böyle yapılmaz. Ali'nin söylediği reçeteyle –ki ben ona şu anda reçete demek zorundayım– sanat yapılmaz. Tespitleri tam bir felsefeci tespiti. Eğer bir sanatçı Ali'nin söylediklerini dinleyip de atölyesine koşarsa sonu felaket olur. Mesela Kosuth'dan bahsedelim. Kosuth bunu yaptı belki de gerçekten. Ali'nin söylediği "felsefeden sonra sanat" çok önemli ve iyi bir iddia. Sıkıcılıktan bahsettim ve ona da döneceğim biraz sonra, ama önce şunu belirteyim. Eğer bütün dünya Kosuth gibi sanatçılarla dolu olsaydı, işte sıkıcılığın had safhası orada olurdu. Herkes Kosuth gibi sanat yapmıyor, öyle yapan da var, çok da iyi yapıyorlar. Ama bütün sanatçılar Kosuth değil. Başka şeyler de yapıyor sanatçılar. Biraz önce söylediğim sıkılmanın anlamıyla da bir şeyler yapıyorlar. Ali benim kullandığım sıkıcılığı olumsuz bir şey olarak algıladı ve "benim bir arkadaşım vardı, Deleuze'e gidiyordu sabahın köründe, sıkıcı olan bir yere gidilir mi" dedi. Gidilir. Ben de bienallere gidiyorum ve çok sıkılıyorum, ama gidiyorum. Neden sıkılıyorum size söyleyeyim: Reddettiğim için değil –bazen reddedecek duyguya da kapılmıyorum değil– ama bakın sıkıcılığı tarif ederken ya da telaffuz ederken şunu düşünmüştüm ben; insan kendi düşünce yönteminin dışında başka bir yöntemle karşılaşırsa, biraz önce örneğini verdiğim felsefeyi dinleyen ve elindeki kâğıdı açıp büken insan gibi bir tepki verir. Mesela Jameson örneği aklıma geliyor: Fredric Jameson'ın sinemadan verdiği örneği düşünün. Sinemada imajların akışına kendisini alıştırmış olan bir insan, aynı imajları video sanatında başka türlü akarken görürse müthiş sıkılır. Ama bu sıkılma, kişinin o imajları reddetmesi ve onlardan uzak durması, ya da sabahın 7'sinde kalkıp o derse gitmemesi anlamına gelmez. Yeni imaj akışını, yeni bir düşünce akışıyla ya da yeni bir bakışla öğrenmesi ya da onlara alışması gerekir ki sıkıcılık burada başlar. Sıkıcılık aslında insanın alışmadığı bir yönteme ya da alışmadığı bir akış tarzına verdiği tepkidir, hepsi bu. Sanatçı

felsefe karşısında işte bu tepkiyi verir. Sıkılıyor derken onu söyledim. Sanatçı ve felsefeci aynı yöntemle konuşmuyorlar.

A.A.: Sözkonusu olan merak.

E.Z.: Merak da değil. “Bir fikrim var” dediğim noktayı yakalamak. Biraz önce söylediğim gibi, Ali’nin bütün söylediği şeyleri bir banda kaydedin, atölyenize gidin ve bunun resmini yapın: Yapamazsınız, bunun ne resmini ne de enstalasyonunu yapamazsınız.

A.A.: Resim yapmak için konuşmuyoruz ki.

E.Z.: Ben sanatçıdan bahsediyorum. Bir sanatçı elbette “bir fikrim var” dediği anda kendi atölyesinde kendi sanat yapıtını üretebilir. Felsefeci elbette her şeyden bahsetmeye özgürdür. Sanattan da bahseder, politikadan da, bilimden de, ama bunların hepsini açıklamak zorunda değildir ya da bunların hepsine pratik bir yön vermek zorunda değildir. Aynı şekilde sanatçı da kendisini felsefeye kabul ettirmek zorunda değildir. Ama “bir fikrim var” noktasında ikisi karşılıklı geldikleri anda dirsek teması ya da bir değme noktası sağlanabilir. İkisinin ilişkisi ancak bu kadardır. Bu söylediğimi destekleyecek bir şey Deleuze’ün “Yaratıcılık Konferansı”nda verdiği örnek olabilir: “Sinema sesle imajı kopartıyor” diyor. İmajı izliyorsunuz, bir toprak parçasıdır, bir arazi. Sadece imajı algıladığınızda durağan bir arazi parçası görüyorsunuz. Ama dış ses o arazinin altında cesetler olduğunu bize anlatıyor. Sesle birlikte yeniden imaja döndüğümüzde, toprak kabarmaya başlıyor. Deleuze “sesin ifade ettiği cesetler –ki ses de toprağın altına yerleştirilmiştir– hepsini altüst eder, kabartır” diyor. Bu çok etkili bir yaklaşım. Ama şunu da söyleyebiliriz: Ses imajı tarif ediyor, imajı nasıl algılamanız gerektiğini tarif ediyor. Yani size bir yöntem gösteriyor. Sizi bağlıyor açıkçası. Bu yöntem bir felsefe yöntemi ve tespit de felsefi bir tespit. Bir toprak parçasını fotoğraflayan ya da filme alan bir sanatçı sesi düşünmemektedir. Sadece o toprak parçasını, sadece o imajı düşünmektedir. Üzerine ses bindirmeyi teklif ettiğiniz andan itibaren artık o iş sizin yönteminizle çalışıyor demektir. Şimdi tartıştıklarımızla bu durum arasında bir fark yok. Teklifler doğrultusundaki çözümler her zaman meşruluk kazanmazlar.

A.A.: Felsefe ve sanat arasındayım, konu budur, diye ayırmak lazım.

E.Z.: Bunlar var tabii ancak bunların tespiti sadece felsefeciye aittir. Sen de bence onu yaptın, ama ben bir sanatçı böyle düşünmez diyorum.

A.A.: Hayır, şunu ayırmak lazım: Felsefe ve sanat ilişkisiyle felsefeci ve sanatçı ilişkisi aynı ilişki değil galiba. Öyle değil mi?

E.Z.: Aynı ilişki aslında.

A.A.: Değil, çünkü biri disiplinin ismi.

E.Z.: O senin anlattığın şeyleri içeriyor.

A.A.: Bir sürü şeyi içeriyor. Sanatçı ise bir birey.

E.Z.: Evet?

A.A.: İki şık var. Bir kişinin sanat yapış tarzı o kişiye ait bir şey, sanatçının tekilliği dediğim şey. Üslubunu ve içeriğini birlikte oluşturuyor. Etkisini gazete haberinden de alabilir, felsefi kavramdan da alabilir, müzikten de alabilir vesaire. Dolayısıyla zaten sanatçının yaptığı sanat biçiminin kendisi felsefeyle alakalıdır veya değildir.

E.Z.: Onu da felsefeci çözmek ister, sanatçı çözmez.

A.A.: Böyle bir şeye ihtiyaç yok. Mesela Beuys'un yapmış olduğu sanatın içeriğiyle, antropolojik yaklaşımıyla, metafizik, mistik yaklaşımıyla biçimsel yaklaşımı birlikte işlediği sırada hem bir mistik gibi ilahiyatçı oluyor, hem bir malzemesini çalıştırdığı için plastik bir şey yapıyor, hem de kuramsal bir yaklaşıma gittiği için bir filozof da olmaya başlıyor.

E.Z.: Hatta Beuys kendini tarif ediyor, bütün bunları yorumluyor.

A.A.: Benim bildiğim kadarıyla Beuys önceden teorik bir şey yapmıyor, ama yapar yapmaz kuramsallaşmaya başlıyor. Aynısı için bir felsefeci örneği vereceğim.

E.Z.: Ama şunu da unutma, yapar yapmaz kuramsallaşmaya başlıyor dedin.

A.A.: Yaparken, eylem anındayken, düşündüğü için bir kuram haline getiriyor, ama önce kuram kurmuyor. İkinci örneğim bir felsefeci: Foucault da aynı şeyi yapıyor. Önceden bir şeyi tasarlayıp onu uygulamıyor, bir

uygulama alanında sosyolog, antropolog, etnolog gibi çalışırken bulduğu elemanlarla bir kuram oluşturuyor. Beuys ve Foucault aynı şeyi yaptılar, ama birisi felsefeci biri değil. Foucault Hegel gibi bir filozof değil. Hegel gibi bir filozof tam tersini yapıyor: önce ne yapıldığına bakıp, ondan sonra hiçbir şey yapmadan, deney yapmadan –Durkheim'ın sosyolojide yaptığı gibi– kavramsallaştırıyor, analiz haline sokuyor. Yani felsefeci, sanatçı, sosyolog yaptıkları işlerle değil yaklaşım tarzlarıyla birbirlerinden ayrılıyorlar. İster felsefi bir metin çıksın karşımıza, ister sosyolojik, isterse de sanatsal bir görüntü veren metin çıksın; bunların birbirlerinden farklı disiplinlerinin farkından değil yöntemlerinin farkından geliyor. Yani ben eğer bir kavramı alıp görsel hale getiriyorsam, başka türlü sanat yapıyorum demektir, bir malzemeyi düşünürken onu kavramsallaştırıyorsam başka türlü sanat yapıyorum. Ama aynı şey sosyal alan için de geçerli. Yani sosyoloji, felsefe vesaire için de geçerli. Bilim için de geçerli çünkü bu laboratuvarda deney yaparken bir şey bulup ondan bir teorem ortaya çıkartmak gibi. Sanatçının, felsefecinin, sosyoloğun ya da kimyacının, fizikçinin kullandıkları yöntemler arasında farklar bulabiliriz. Ama yaptıkları, buldukları arasında değil. Fark şuradan gelir: biri görsel bir durum ortaya koyarken, öbürü yazınsal bir formül veya yazınsal bir metin ortaya çıkartacak. Fark bu. Nasıl işlediğine göre oluşacak olan bir fark. Felsefe ve sanat, onlara ayrı ayrı disiplinler diye baktığımız zaman, sesin ve görüntünün, yazının ve görüntünün, sanatın ve felsefenin, algılamanın ve duygulanımın ya da kavramın heterojen ilişkileri ayrı kaldığı zaman, ilginç değiller. Kendilerine uzaktaki komşularını buldukları zaman ilginç olmaya başlıyorlar. Verdiğin örnekteki gibi, ses toprağın altındaki ölüleri bize hissettiriyorsa ilginç olmaya başlıyor. Aralarındaki ilişki dışarıya çıktığı zaman ilginç bir ilişki haline gelmeye başlıyor, çünkü etki alıp etki vermeye ve beden, ruh ve akla giden ilişkinin bir yaratıma doğru açılma süreci başlayabiliyor. Çünkü hepsinde önemli olan şu: yönlendirilen bir kamunun içinde olup aldığı etkilerle yeni bir şey ortaya çıkartacak mı, yaratabilecek mi? Yoksa bağlı olduğu cemaatin parçası olmaya devam mı edecek? Herhangi bir orta sınıf vatandaş gibi mi olacak? Sanatın da, felsefenin de orta sınıf vatandaşları ve ilginç yaratıcıları var. Yüzlerce sanatçı, yüzlerce felsefeci arasından vatandaş olmaya devam edenlerle, vatandaşlığını başka alanlarda arayanlar, ilişkilerdeki ötekiyle buluşma imkânlarını ararken yaratıya girenler var. İkincilerin daha ilginç olduğunu söylemek bana daha uygun geliyor. Çünkü öbürleri sonuçta kendi bağlı oldukları alanın,

cemaatin, akımın içinde, yapış tarzının, düşünce tarzının içinde, siyasi, sosyolojik, etnik, cinsel neyse, hapis içinde kalıp yaratı yapma imkânlarını kısıtlayacaklar ve bir tür tırnak içinde “koyunluk” görevini sürdürecekler. Yaratının olduğu yerde heyecan var ve yaratının geldiği yer de her yer. İlla sanattan veya felsefeden gelmesi şart değil. Hepsinin her yerden alacağı etkiler ve vereceği etkiler var. Bu anlamda birinin diğerini dinlemesi çok önemli, birinin diğerinin ne yaptığını görmesi çok önemli. Yani bir sanatçı okuyacağı kitap, göreceği film, etkileneceği müzik yahut da siyasi, güncel vs. etkilerle yoğrulduğu zaman kendine ait içerik ve ifade planlarını kurmaya başlayacak.

E.Z.: Doğru, bunu netleştirelim o zaman. Bu söylediğinle baştaki noktaya döndük. Birbirlerini dinlerlerken daha ilginç şeyler çıkacak ortaya, ben dinlemekten bahsetmiştim zaten, dinlerken sıkılmaktan da bahsettim, ama dinlemeden sıkılınmaz. Senin bu noktaya getirdiğin mesele acaba felsefenin ne dediğini anlamak ve kendisini ona adapte etmek mi? Yoksa benim dediğim gibi felsefeyi dinlemek, ama otomatik hareketlerle bir şey yapmak mı?

A.A.: Elbette ki.

E.Z.: Tamam netleşti.

A.A.: Zaten net gibi geldi bana. Felsefecinin anlattığı kavramsal çerçeveyi herkesin anlaması zaten mümkün değil. Öbür felsefecilerin de mutlaka anlaması mümkün değil.

E.Z.: Ve sanatçıların da...

L.Ç.: Böyle bir zorunluluk şart koşmadı zaten.

A.A.: Zaten şu anda anlattığım felsefe olmasa, bir maç konuşsak, maç üzerinde birbirimize her söylediğimiz anlaşılmıyor.

L.Ç.: Tabii, gayet doğal. Peki ben bir soru sorayım mı, biraz basit bir soru. Aslında Ali ilk konuşmasında her iki alanının da görünür olma şekillerinden söz etti. Burada hani yöntemin nasıl işlediğine dair bir cevap oluştu. Yine de sanki dünyada bazı durumlar var ki aciliyet gerektirir. Dolayısıyla benim sorum şu: Yangın yerine ilk önce kim varır? Sanatçı mı, sanat mı?

E.Z.: Yangın yerinden ilk önce kim kaçar?

L.Ç.: Bu da bir cevap, bu da bir soru tabii ki.

E.Z.: Felsefeci mi, sanatçı mı kaçar? Deleuze'den bir örnek buna bağlanabilir yine. Deleuze "Budala" kimliğinden söz ettiğinde, her zaman "daha acil bir şey var" meselesini öne çıkartıyor. Ben "evet yanıyoruz kaçmam lazım, yanacağım ve öleceğim" diyebilirim ama daha acil bir şey var, benim hareketimi engelleyen. Asıl acil olanın ne olduğunu, yani yanmaktan kurtulma refleksinin ötesinde, daha acil bir şeyin ne olduğunu bilemiyorum. Ama şurası kesin; daha acil bir şey var ve kaçmıyorum: Önce onu halledeyim ondan sonra kaçarım. Bu aslında felsefede de var herhalde, sanatta da var, ama birisi kaçarken öbürü de onun peşinden "bak o kaçıyor ben de kaçayım" derse, ben işte buna itiraz ediyorum. İkisinin de aciliyet durumları farklı çünkü. Aciliyet karşısındaki refleksleri de farklı. Aciliyet deyince, bir de Deleuze'ün Kafka yorumuna gidelim. Bu yoruma takıntım var. Mesela şu cümleye: Diyor ki Deleuze; "Siyahların Amerikan diliyle yapabildiklerine bakınız." Ne kadar hoş bir durummuş gibi söyleniyor bu cümle –Deleuze hoş bir şey olduğunu açıkça ifade etmiyor ama, buraya vurgu yapıyor– Ne kadar önemli bir şey. Siyahlar, belki onları oraya getiren köle tüccarlarıyla birlikte ne yapıyorlar: Ali'nin bahsettiği o karşılıklı titreşim, karşılıklı iç içe geçme, diller ya da ifadeler arasında, karşılıklı algılamalar arasında mutlaka bir birleşmeye doğru, birbirlerinden etkilenmeye doğru gidiyorlar. İfadeler önemli, ya da birbirlerine bir şey anlatma meselesi önemli; ikisi de bir şeyden vazgeçiyor çünkü. Yani Amerikan diliyle o Siyahın kendi dili arasında –Afrika'dan mı nereden geldiyse–, ikisi arasında en azından bir uzlaşma olmaya başlıyor, Deleuze bunu önemsiyor tabii. "Amerikan diliyle yapabildiklerine bakınız"... Yeni bir ifade çıkabilir buradan. Adorno da aynısını söylüyor, neredeyse şöyle diyor: Bir göçmenin dili... Göçmen gittiği yerin dilini kullanmaya başladıkça kendi memleketinde ifade edebildiği şeylerden daha fazlasını ifade edebilir, çünkü başka bir dilden başka şeyler alıyor ve kendisini sonuna kadar ifade etmeye çalışıyor. Mutlaka bir keşif yapacaktır orada. Yalnız şimdi bu ikisi; Deleuze ile Adorno arasında bir fark var. Evet doğru, ikisi de felsefe. Ben burada sanat yapmadığıma göre rahat rahat felsefeye sığınıp bir şeyler söyleyebilirim. Deleuze, Amerikan dili ve Siyahlar arasında genel bir bağlantıdan, genel bir ilişkiden söz ediyor. Deleuze için, o Siyahın oraya niçin ve nasıl geldiği hiç önemli değil. Onu kimin ve hangi amaçla getirdiği de önemli değil. Önemli olan bir göçmen dilinin genelde

deneyimleniyor oluşu; hepsi bu. Adorno’nun söylediği ise daha acil bir şey; “bir göçmen dili önemli değildir” diyor; “bir yerden göçenin dili önemlidir... Bir yerden göçenin”... Çok tekil bir şey bu. Göçmen dili diye çoğul bir şey kullanılıyor bugün. Oysa bu dil, ancak tekil kaldığında bir aciliyet içerir: “Bu yerden göçelim” diyen adamın bedeninde taşıdığı darbelere ve onun maruz kaldığı şeylere ait bir dildir o, kendine ait bir dil. Bir büyük öğreti içinde o, tek başına karar verip kendi dilini oluşturuyor. Bu önemli. Aciliyet işte tam burada.

L.Ç.: Peki. Ali, siz bir şey söyleyecek misiniz?

A.A.: Şunu hatırlatayım. Deleuze ve Guattari William Labove adlı bir dilbilimciden alıntı yapıyorlar. Standart İngilizceyle zenci İngilizcesinin arasındaki geçişlilik; banliyö yahut varoş dillerinin standart dillerle girdiği ilişkiler gibi bütün toplumlarda sosyolojik olarak gözlenen bir şey.

L.Ç.: Peki. Salondan soru alalım mı?

İzleyici: Her tartışma ortamında olduğu gibi sonunda mutlaka hiçbir konuda mutabık olmayacağımızı peşin peşin bilerek sizleri dinliyoruz.

E.Z.: Zaten mutabık olsaydık buradan çıkacak sonucun yansıması şu olurdu: Hemen dışarıdaki meydana ikimizin heykelini dikerlerdi, bunlar sonucu buldular diye.

İzleyici: Emre Hocam size sorayım. Şöyle tespitim oldu konuşmalarınızdan anladığım kadarıyla: Felsefenin resmi yapılmaz, felsefe bestelenemez ya da bir objeye dönüştürülemez dediniz yanlış anlamadıysam. Oysa nesneler anlatılırken söze ihtiyaç vardır. Felsefenin bizlerde uyandırmış olduğu duyguların sanata dönüştürülmesi çabasının anlamsız ve boşuna bir uğraş mı olduğunu düşünüyorsunuz? Bunu sormak istiyorum. Devamında da: Zaten her konuda farklı olma çabasında olan her kişinin yaratıcılık çabasında kıskançlığı ortaya çıkmış olmuyor mu? Sanat ve felsefede herkes kendi işini yapsın mı demek istiyorsunuz? Ben bu akşam eve gidip etkilendiklerimden bir eser vücuda getirirsem, sizin alanınıza girmiş mi olurum? Sizin uzun uzun anlattıklarınızı bir bakışta kendimi izleyiciye sizden daha kolay aktarabileceğimden mi korkuyorsunuz?

E.Z.: En kolayından başlayabilir miyim? “Sizin alanınıza” derken beni kastettiniz herhalde ama ben hangi alanda olduğumu bilmiyorum. Felsefeci değilim. Bir ara sanatla uğraştım, ama uzun zamandır onu da yapmıyorum. Hem felsefenin içinden, hem sanatın içinden konuşuyorum. Onun için benim alanıma girmenizi pek tavsiye etmem. Pek keyifli değil yani. Bir kıskançlıktan bahsettiniz. Ali’nin biraz önceki tespitinden yola çıkacağım: Felsefe ile sanat birbirini kıskanmaz. Ancak sanatçıyla felsefeci belki özel durumlarda birbirlerini kıskanabilirler. Felsefe ile sanat niçin birbirini kıskanmaz? Ben katiyen felsefeyle sanatın ayrı ayrı yerlerde ve ayrı ayrı kutuplarda olduğunu söylemedim. Felsefe ile sanatın kendilerine ait çalışma şekillerinin olduğunu, kendilerine ait olanaklarının olduğunu ve bu olanakların terk edildiğinde, bir tanesi karşısındaki için terk ettiğinde ya da ona yaklaştığında, kendini zayıflatacağını, kendi olanaklarından uzaklaşabileceğini söyledim. Ancak “bir fikrim var” cümlesi ikisi arasındaki bir ara nokta, bir değme noktasıdır derken, kendi olanaklarını terk etmeksizin, karşısındakinin; yani felsefenin sanatın, sanatın da felsefenin olanaklarını aynen sezebilmesinden ve ona bir yanıt oluşturabilmesinden bahsettim. Yanıtı karşısındakinin diliyle değil, kendi diliyle oluşturacak. İkisi birbirlerini anlayamayabilirler, ama ortaya çıkacak yanıt ikisinden de bir şeyler taşıyacak ya da ikisini de taşıyacak ya da tam olarak ikisini de taşımayacak, yani tam değme noktası, sınır noktası olacak: Tam bir aciliyet durumu. Belki biraz da Derrida’nın söylediği gibi: Yaşamı nerede anlayabiliriz? Yaşam kendisini nerede tamamlayacak? Tam bittiği anda. Orada ne başlıyor? Ölüm. Ölümünü deneyimlemeden, o sınırı deneyimlemeden yaşam kendini tam anlamış olmuyor. Ama orası, artık yaşam da bittiğine göre, ne yaşamdır, ne ölümdür, tam sınır noktasıdır. İşte orada da hayaletler çıkıyor karşımıza. Ne var ki, bu hayaletler yine de birbirlerinin eşdeğeri değil.

L.Ç.: Peki bu karşılaşma o fikirlerden saptırır mı?

E.Z.: Bilmiyorum, ne bileyim. Hangi fikirlerden? Ben somut bir fikirden bahsetmiyorum.

L.Ç.: Zaten sen dedin ki sonuçta Deleuze’ün kullandığı şekliyle “benim şunun içerisinde bir fikrim var.”

E.Z.: Söylediğim şey “bir fikrim var”. Mesela birisi bir şey anlatıyor ve ben bir tepki veriyorum, o sıkılmak tepkisini veriyorum ve böyle yapıyorum

(parmaklarıyla masaya vuruyor), bir ses çıkıyor oradan. İşte bu bir fikirdir, "benim bir fikrim var" budur, biçim olarak budur. Bir şeyi anlatmaya dil yetmiyorsa, müzik kendi içinde ses blokları oluşturarak eğer dil gibi çalışıyorsa, ama dilin anlattığı şeylerin çok dışında başka şeyler anlatıyorsa, o da dile doğru bir yanıttır. Başka bir şey olabilir mi? İşte sen buna mavi dedin, ben kırmızı diyorum.

A.A.: Aynı fikirdeyim ben de.

L.Ç.: Aynı fikirdesiniz zaten. Bir soru oldu farklı yola gidiş varmış gibi, ama ben iki konuşmacının üst tarafta buluştuklarını düşünüyorum. Çok zıt bir konuşma olmadı açıkçası. Peki başka sorusu olan var mı?

İzleyici: Benim aklıma birşeyler geldi sıkılırken diyeyim. Ben bir şey yaptım diye düşünmekle ben bir şey yapacağım diye düşünmek arasında çok saf bir ayrım yok bence. Bazen bir geçiş halinde devam ediyor.

A.A.: Bazen insanlar bunun tersini yapıyorlar.

İzleyici: Tek bir kişide bile bu değişim halinde ilerliyor.

A.A.: Ama bazen insanların kendi üslupları oluşuyor ister istemez ve üsluplar da bir alışkanlık haline geldiği zaman benzer bir üslubu benzer bir yöntemle yapmaya başlayabiliyor bir sanatçı veya bir düşünür. Ama bu sonraki aşamalar, ilk aşamalarda insanına bağlı. Kimisi kitap okuyarak ilerliyor, kimi görerek.

İzleyici: Tartıştığımız şey acaba şu mu? Bir öncelik sonralık ilişkisi mi? Felsefe mi öncedir sanat mı öncedir diye bir tartışma mı yapıyoruz? Elimizle bir hareketi yaparken refleksiyon başlıyor, düşünme başlıyor, dolayısıyla felsefe sanattan önce mi başlıyor? Bir de felsefenin sıkıntıyla alakası yok, çok neşeyle ve keyifle alakası var; Yunanlıların anladığı anlamda yaşamı bir estetik formmuş gibi dönüştürmek. Felsefeyi pratik hayatın içinde yapılan bir faaliyet olarak düşünmeli. Bu önemli bir nokta. Emre Zeytinoğlu'nun söylediğine katılıyoruım, çok fazla söz var, eleştirilecek şey bu. Bu da felsefenin ne olduğu sorusunu bize negatif bir cevap olarak geri getiriyor. O kadar çok kavram var ki sanki felsefe bu kavramların uçuşuymuş, uzak durulması gereken bir şeymiş gibi düşünülüyor.

E.Z.: Ben bir şey söyleyeceğim. Ben sıkıntıdan felsefe doğuyor demedim, daha basit bir şey söyledim. Dedim ki ikisi arasındaki ilişki şu olabilir: Felsefe olanın karşısında ya da felsefenin aktardıkları karşısında birisi bir tepki veriyor, dedim. Birisi sıkılabilir; çünkü içinde bulunduğu şu andaki kendi varlığı zaten felsefenin anlattığı şeyleri içeriyor olabilir, ama insan onu bilmeyebilir. Felsefenin sonradan yaptığı çözümlemeler kapsamında insan kendi varlığını hissetmeyebilir, genellikle bu böyledir. Kendine ait çözümlemeler yine kendisine döndüğü zaman, insan bütün bu sözleri dinlemek istemeyebilir, insan zaten çoktan onları kapsasa bile, öyle bir şey mümkün olsa bile. Sıkılır yani bundan. Ama sıkıldığı sırada yaptığı karalamalar, felsefenin çözümlemelerini dinlediği sırada yaptığı karalamalar, felsefenin karşılığı olarak ortaya çıkmış şeylerdir. Sanat buna benzer. Sanatla felsefe arasındaki ilişki, “bir fikrim var” noktası, benim anlatılanlar hakkında “bir fikrim var noktası, bu çok anlamsız gibi görülen karalamaların içinde saklı olabilir” dedim. Yoksa sanat; her anlatılanı dinleyip, anlatılanları semboller halinde ortaya koymak değildir bana göre; o karalamalardır. “Bir fikrim var noktası” o karalamalardır, yoksa sıkıntıdan felsefe doğdu demedim.

A.A.: Heidegger’in çok önemli yazısı var sıkıntı üzerine. Hölderlin’i alıntılayan. Neden sıkıntı dönemlerinde şairler, sıkıntıyı aşan insanlar, sanatçılar var? Hölderlin’in metinleri olağanüstü felsefi metinler. Tavsiye ederim, bazı sanatçıların yazılarını okuyun, olağanüstü bir üslupları var çoğunun. Yazarlardan değil, ressamlardan, plastik sanatçılardan bahsediyorum. Çok güzel yazılar yazıyorlar, çok felsefi, düşünce üzerine kurulu yazılar ama felsefe metinleri değil bunlar, refleksiyon metinleri. Filozof da refleksiyon yaparak kavramlara doğru gidiyor. Sanatçılar da refleksiyon yaparak biçimlere doğru gidiyor. Ama bunların arasında bir öncelik diye bir şey yok tabii ki. Felsefe önce gelecek, sonra sanat gelecek diye bir şey söz konusu değil. İki örnek verdim demin: Biri Foucault, diğeri Beuys. Her birinin çalışma tarzı farklı. Kimisi için öncelik birinde, kimisi için öncelik diğerinde. Kuralı yok. Öncelik ve sonralık tabii ki yok.

L.Ç.: “Sıkıntı ve Gökkuşağı” diye bir sergi yapmıştım ama bu kadar çok sıkıntıyı zikretmemiştim o sergide. Epey soru var, buyrun.

İzleyici: Sıkıntı sözcüğü bizim tarafımızdan negatif bir şey olarak algılanıyor. Haliyle negatif bir şey sanata da geçince ben zorlanıyorum.

E.Z.: Hep söylediğim gibi ben sıkıntıyı negatif anlamda kullanmadım. Şu anlamda kullandım: İki tane sıkıntıdan konu açıyorum. Birinde mesela “herkes Kosuth gibi olsaydı çok sıkıcı olurdu” diyorum. Bu negatif anlamda bir sıkıntıdır. İkincisinde de; sinema ile video sanatı arasındaki farktan örnek veriyorum. Eğer imajların alışık olmadığınız bir pozisyonda farklı bir akışıyla karşılaşırsanız –yani sinemadaki arka arkaya gelen katmanların, blokların akışı birdenbire değişir, aynı imajlar karşınıza hiç kavrayamadığınız bir şekilde karşınıza çıkarsa– ondan sıkılabilirsiniz, ama bu sıkıntı negatif anlamda bir sıkıntı değildir, bir tepki olarak ortaya çıkan bir durumdur.

A.A.: Ben şunu hatırlatayım Deleuze’ün bir sözüyle; “bir kelimeyi başka bir kelimeyle her zaman değiştirebilirsiniz”.

İzleyici: Sizin anlatınızda bir sesten bahsettik önce. sonra onun izleyiciye geçişinden bahsettik. Sonra da o potansiyelin dönüşümünden bahsettik.

A.A.: Aktüelize olduğundan.

İzleyici: Ses yerine görüntüyü koysak ne olurdu?

A.A.: Hiç farketmez.

İzleyici: Duyma üzerine yaşadığımız potansiyel hali ile görme üzerine yaşadığımız potansiyel hali farklı olur mu diye düşünüyorum. Ya da en azından şimdi üzerinde konuşulması gereken bir şey mi?

A.A.: Eğer görmüyorsak işitebiliriz, sağırsak görebiliriz. İkisi de çalışıyorsa, ikisinden birden gelebilir.

İzleyici: İkisi de aldatılabilir. Mesela ikinizin ses tonunu birbirinize düşürerek, sizin söylediklerinizi Emre Bey’e, Emre Bey’in söylediklerini Ali Bey’e düşürecek şekilde bir videoya...

A.A.: Hiç fark etmez.

İzleyici: Görme halinin, seste söylediğiniz gibi bütünü etkileyeceğini düşünüyor musunuz?

A.A.: Tabii ki. Bütün etkiler ruhtan geçiyor, siyasette de öyle. Bütün bir biopolitika, yani Foucault’nun halkların işletime sokulması diye

adlandırdığı şey, kontrol toplumu. Televizyon radyo, gazete örneğini alalım, birini okuyoruz, birini duyuyoruz, radyoyu duyuyoruz, Televizyonu duyup görüyoruz. Bizi şekillendiren şey buradan almış olduğumuz etkiler. Bu etkiler yazıdan gelebilir, sesten gelebilir, görüntüden gelebilir, hiç fark etmez. Bizi bir kamu haline sokan şey, bu medya, eğer bizi biçimlendiriyorsa, önce ruhumuza hitap ediyor. Hangi dünyaya ait olduğumuzu söyleyen medya, reklam, bizi bir dünyaya sokuyor. Ama bu dünyaya sokmak için, bizim o dünyanın bir tüketicisi olmamız için, o dünyanın bizde yansıması lazım. Haykırılan şeyi hissetmemiz lazım ki o dünyaya girebilelim, yoksa o dünyaya girmeyiz, o dünya bana hitap etmez, o dünyadakine eder. Yani Marksist anlamdaki tüketici tamamen kodlanmış tüketicidir. Ama biopolitikanın tüketicisi böyle bir tüketici değil, onu ruhunda yaşayıp, hissedip, bedeninde canlandırması lazım ki kabul etsin, yoksa başkaldıracak. Bu bakımdan kontrol toplumu disiplin toplumundan çok daha kuvvetli. Bugün bizim hissettiğimiz şeylerin bizim tarafımızdan kabul edilmesi demek, onu hissetmemiz, yaşamamız demek. Eğer o hissi yaşamıyorsak, o cemaatin mensubu olmayız. Zorla oluruz, ya da günün birinde isyan ederiz. Bütün isyan duygularını yok etmesi için ruhumuzu ele geçirmesi lazım ki bedenimiz o dünyanın içine sokulabilsin. Yani sen yuppie dünyasından olacaksın sen punk dünyasından olacaksın, sen X dünyasından olacaksın... Bunu veren şeyi duygularımız, ruhumuz algılayıp hissetmiyorsa, bedenimiz o dünyanın içine girmez. Bu sanatsal bir şekilde, propaganda şeklinde, yahut da felsefi bir şekilde olsun, hiç farklı değil, ama ilişkinin kendisi bu şekilde. Ruhtan, bedenden ve düşünceden geçen bir ilişki. Yani sonuçta başkaldırı ilişkisi nedir? Ya da klişeye karşı çıkmak ne demek? Yaratı yapmak ne demek? Bizim yönlendirilen ruhumuzun aktüelleştirdiği bedenimizin hareketinin, dünyasının içinde yeni bir sapma odağı ortaya çıkarmak. Yaratı bu. Bu ister felsefi, ister sanatsal olsun. Ama yapılan eylemin kendisinin bizim üzerimizde bırakmış olduğu, yaratı. Foucault'nun *Disiplin Toplumu*'na, *Hapishanenin Tarihi*'ne bakın. Disiplin Toplumu bedenleri hapsediyor. Dik duracaksın, sağa döneceksin, sola döneceksin; ruhlar serbest. Ama Disiplin Toplumu Marksizm'i çıkardı: Baskı kurulduğu zaman bedeninize, karşı çıkacaksınız dedi. Bize bir mücadele biçimi önerdi *Disiplin Toplumu,* Marksist mücadele biçimi önerdi. Bu toplumun mücadele biçimi farklı, çünkü bizi baskı üzerine kurmuyor, bizi içine almak üzere kuruyor, o ses ile kuruyor bunu.

İzleyici: Susan Sontag *Başkalarının Acılarına Bakmak* kitabında şunu söylüyor. Savaş fotoğraflarına bakmak nasıl bir şeydir ki bizi savaş karşıtı eylemlere geçirmez. Bütün o gördüğümüz, maruz kaldığınız görüntüler, televizyonda izlediğiniz ve şahit olduğunuz savaş, nasıl bir haldir ki bizi savaş karşıtı eyleme geçirmez?

A.A.: Çok güzel bir soru tabii. Ama bir sürü insan da bundan heyecan duyuyor. Savaşmak için heyecan duyuyor.

L.Ç.: Peki, başka sorusu olan var mı? Buyrun.

İzleyici: Bence disiplinlerin birbirinin alanına geçmesi pencereye merdiven dayamanın ötesine geçmiş, tecavüz gerçekleşmiş felsefe ile sanat arasında. Şimdi olan şey belki felsefeyle sanatın ayrıştırılmaya çalışılması: Örneğin ressamlar biraz daha görselliğin alanına çekse. Müzik yapanlar belki biraz daha şanslı, çünkü müzik dili anlam dizgesi gibi bir dizge oluşturmadığı, kendine has bir dili olduğu için müziğe fazla giremiyorlar. Ama felsefe resim alanına çok fazla nüfuz edip onu kuşatmış gibi. Kavramsal sanat da bunu cesaretlendirdi, şimdi bunların alanlarını biraz birbirinden ayırmak gerektiğini düşünüyorum.

A.A.: Resmin dili yok mu demek istiyorsunuz?

İzleyici: Resmin özgür dili var.

A.A.: Dil aynı dil ama, görsel bir dil.

İzleyici: Kavramsallık resmin üstünde çok fazla belirgin olmaya başladı.

A.A.: Zannetmiyorum. Galerilere bakın, kavramsal sanat pek yok.

E.Z.: Bir de şu var tabii. Felsefeyle sanatı birbirinden ayırmak lazım dediğiniz zaman şöyle bir sorun çıkıyor ortaya: Nasıl ayıracağız? Benim biraz önce söylediğim şeyi çok fazla küçümsememenizi tavsiye ederim. “Bir fikrim var” meselesi, ya da o “değme noktası”, o küçücük şey, aslında o koskoca iki şeyi içine alan bir yoğunluğa sahip. Yani sanat eğer felsefe karşısında bir tepki veriyorsa –buna sıkılma vs. ya da başka bir şey diyebiliriz–, eğer bir tepkisi varsa, bu felsefeyi dinlediği içindir. Ama kendi yöntemiyle, kendi akışıyla, kendi yarattığı bloklarla, katmanlarla; dil mi diyelim buna bilmiyorum, ama kendi yarattığı o şeyle, felsefeye yanıt verdiği, karşılık verdiği bir durumdan bahsediyorum. Benim karşı çıktığım

ya da hatırlatmaya çalıştığım şey öncelik ve sonralık meselesiydi. Bunu da konuştuk zaten. Bir şey var diye öbürü de var, ya da bir şey yok diye öbürü de yok, anlamında bir şey konuşamayız biz. Ya da birisi, birisinin peşine takılamaz, öbürü öbürüne göre birtakım şeyler söyleyemez. Ama ikisinin de değme noktası yoğun bir alandır. İşte o değme noktasında ortaya çıkacak şey, ikisini birden kapsayan, fakat kendi yöntemlerine ve kendi olanaklarına göre verdikleri yanıtların karşılaşmasıdır. Onun için ikisinin birbirine tecavüz etmesi ya da böyle bir tecavüz yüzünden bizim bunları ayırıyor olmamız söz konusu değil.

L.Ç.: Peki çok teşekkür ederiz, bu güzel konuşma için.


YAPI
BORGA
KANTÜRK
LEVENT

Borga Kantürk



Serkan Özkaya

Çağdaş Sanatta Kopya, Taklit

26 Mayıs 2005

Borga Kantürk, Serkan Özkaya

Levent Çalıkoğlu: İyi akşamlar, hoş geldiniz. Liverpool taraftarlarını da bekliyorduk ama bugün dönüyorlarmış. Bu akşamki konuşma Çağdaş Sanatta Kopya, Taklit başlığı üzerinden işleyecek. Öncelikle birtakım örneklerle bu iki kavramdan ne anladığımız üzerinden giden, bugün sanat, imge ve özne arasındaki ilişkiye de belki işaret eden bir konuşma olacak. Ama en önemlisi, burada iki sanatçı birtakım çalışmalarla ve kendi deneyimleriyle bize kopya ve taklit ile ilgili çözümlemeler sunacaklar.

Böyle bir konuşmayı on yıl önce yapmak pek mümkün değildi. On yıl önce “kopya” kelimesi tabu kelimelerden birisiydi. Bırakın esinlenmeyi – yani esinlenmeyi bile bir problem olarak kabul ediyorduk– “kopya” kelimesi geçtiği anda sanki mekânda bir kırmızı ışık yanıp sönüyor, birtakım hafiyeliklerle kim kimden ne kopyalamış türünde bir iz sürmece başlıyordu. Kopyalama süreci genellikle Batı’dan birtakım imgelerin aşırılması ve bunu aşıran kişinin de imge gücünün çok zayıf bir sanatçı olarak tarif edilmesiyle ilişkilendiriliyordu. Bugünkü konuşmada tarihsel olarak bir şeyler söylenecek ya da söylenmeyecek, ama şuna açıklık getirelim: Mesela Ortaçağ’da yaşasaydık böyle bir sorunumuz olmayacaktı. Çünkü Ortaçağ’da orijinal bir imgenin birebir olarak çoğaltılması ve birebir olarak taklit edilebilmesi aslında keyifli ve hiç kimseyi rahatsız etmeyen, hiçbir şekilde itham altında kalmayacağınız işlem gibi hayatta yer alıyordu. Bugün ise kültürü kullanmaktan, temellük etmekten vesaire, söz ediyoruz. Kültürel bir ürünün, bir kodun yeni baştan bir bağlama oturtulmasından ve tekrar okunmasından bile söz edebiliyoruz. Tabii buradaki konuşma, kültürel bir ürünün kopyalanmış halinin tekrar kopyalanmasına döndüğü andan itibaren belki daha karmaşıklaşacak. Ama en azından burada iki sanatçının üretimleri bize bu kelimeleri artık nasıl okumamız ve nasıl görmemiz gerektiği konusunda işaretler sunacak. Önce Borga ile başlayabiliriz.

Borga Kantürk: Burada kopyanın tarihsel ve sosyolojik tarifi geliştirilebilir, ama bunu sosyologlara bırakmayı ve sanatçı bireyselliğinde bir açılım yapmayı tercih ediyorum. Kendimi değerlendirdiğimde “kopya”, “taklit” ve “yapay” olarak adlandıracağım üç kavram çıkıyor karşıma. “Kopya” daha çok Walter Benjamin’den gelen, kökeni o efsanevi makaleye dayanan, aurasızlaşma, mekanikleşme üzerine giden bir sürece ilişkin bir kavram olarak sanata dahil oluyor. “Taklit” kelimesi ise bende daha çok “taklit etme” fikrini karşılamakta. Taklit’te kopya’dan daha düşük bir kopyalama söz konusu gibi ve özellikle sanatçının ya da taklit edenin taklit etme süreci bence kopyalamaktan daha çok vurguyu hak ediyor. Taklit etme eylemi zaten akademik olarak ya da sanatın ilk çıktığı günlerin bir tarifi olarak da yaşamımızda var olan bir şey. Bir şeyleri taklit ederek öğreniyoruz ya da üretiyoruz, taklitten yola çıkarak dönüştürüyoruz denilebilir. Güncel sanatta çok önem taşıyan ve altı çizilmesi gereken bir süreç bu taklit etme süreci. Son dönem üzerinde yoğunca düşündüğüm bir konu; kopya, taklit. Ve bunlar üzerine eklediğim “yapay” diye bir kavram. Yapay, suni olan veya yaşamayan, ama yaşamımızın içinde bir imitasyon veya kopya nesne olarak var olan bir şey. Bununla yaşamaya alışmış durumdayız, “yapay”ı zaten yaşıyoruz. Bundan bir hikâye veya bir aura çıkarır mıyız, çıkaramaz mıyız diye düşünmek üzere bir sanat süreci geliştirmeye çalışıyorum.

Tek nüsha ve biriciklik kavramı, özellikle, üzerinde en az 70’lerdeki kadar tartışılan, modern sanatın “grid” kavramı diyebileceğimiz bir çıkış noktasıyla da gündemimize taşınabilir. Benjamin, makalesinde mekanik çoğaltma yolunun sanatın gidişatında yapacağı çok büyük bir aksaklıktan ya da değişimden bahsediyordu ve bu gelişen süreçte “aura yitimi” kavramından söz ediliyordu. Bu düşünce, ilerleyen yıllarla kimi sosyologların, filozofların söylemleriyle, kopyalanan nesne orijinalinin birebir aynısı, tıpkısı olacak, bu “tıpkı” ruhsuzlaşacak ve biricik olan özne tamamen yok olacak diye bir mite dönüştü. Ancak postmodern döneme girildiğinde bu yaklaşım değişti. Mesela Rosalind Krauss, modernist söylem üzerine başat makalelerden biri olan “Avangardın Özgünlüğü”nde, bu söylemi iddia eden modern söylemin çok sert ve keskin ütopya arayışında da, aslında taklit etme ve çeşitli materyallerin –standart, yalın, en köken olan, en temel üç-dört objenin, üçgen, yuvarlak geometrik formların veya çizgi gibi– bir grid sistemiyle kopyalanarak varyasyonlar olarak

üretilmesi gibi bir sebep-sonuç ilişkisi olduğunu açıkladı. Sanatın aslında ütopist tarafının olmasına rağmen, kesinlikle taklitten, kopyadan ve varyasyondan beslenen bir yönünün de olduğunun ve bunun meşrulaşabileceğinin ve sanatın sorununun "biriciklik" dışında bir şey olacağının altını çizdi. Bu süreç günümüzde de devam ediyor.

Serkan Özkaya: Araya girebilir miyim? Walter Benjamin'in o meşhur makalesine göndermede bulunarak aura yitiminden söz ettin ya, aura kazanımına biraz değinebilir misin? Nasıl, bir şey aura sahibi oluyor ve onu nasıl yitiriyor?

B.K.: Özellikle geçmişte aura kaybedimi olarak nitelendirilen şey, benim aslında çok katılmadığım bir süreç. Benjamin'in makalesinden çıkılarak gidilen yola göre; çoğaltılarak özgünlüğünden uzaklaşan nesne, sonrasında her kopya ve her imitasyon ile değerinden bir nebze daha kaybediyor ve ruhsuz bir kabuğa dönüşüyor. Bunun gibi bir inanış var. Fakat ben, günümüz sanatında, geçmişte kopya olan ve zaten elimize kopya olarak gelmiş bir şeyin, tekrar sanatçı tarafından ve bu sefer ehlileştirerek taklit edilmesi halinde de yeniden bir aura kazanılacağına inanıyorum. Bu aura kazancı, çoğaltımla da desteklenebilir, bir noktaya gelebilir veya takliti sanatçının elle ürettiği taklit boyutuna, en hakiki, öz taklit noktasına taşıyabilir. Serkan bunu daha iyi açıklayabilir.







Borga Kantürk, "En ucuz Enerji Tasarruf Edilendir", kâğıt üzerine akrilik, 60 x 40 cm., 2002
sergileme görüntüsü

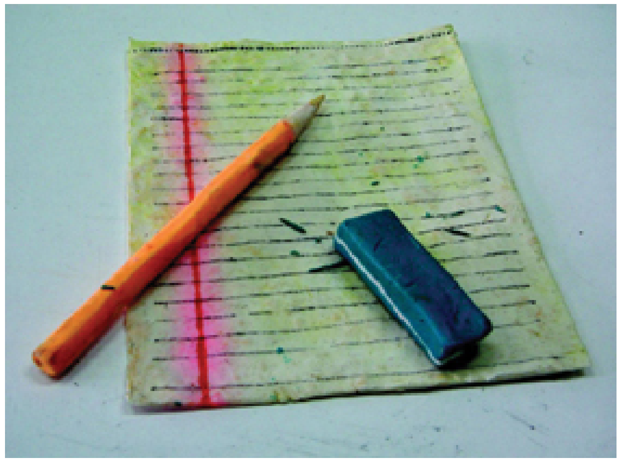
"En ucuz Enerji Tasarruf Edilendir",
kâğıt üzerine akrilik,
60 x 40 cm., 2002

"Enerjiyi Harcamak Kolay Üretmek Pahalıdır.", kâğıt üzerine akrilik,
60 x 40 cm., 2002


art-ist 6
I hate you!


I hate you!

B. K., “art-ist 6 (I hate you)”, kağıt, strafor, plastik sinek, kuruboya, akrilik, tırnak cilası, 2004 “art-ist 6 (I hate you)”, arka görünüm “art-ist 6 (I hate you)”, detay



B. K., “sarı kalem, yeşil silgi ve not kağıdı”, oyun hamurundan yapılmış kâğıt, kalem ve silgi, gerçek boyutlarında, 2004 “sarı kalem, yeşil silgi ve not kâğıdı”, detay



B. K., “Teşekkür Belgesi”, kâğıt üzerine kuruboya, yaldız, tükenmez kalem ve akrilik, gerçek boyutlarında, 2002, detay



S.Ö.: Burada belki Levent’e sorabilirim. Aura ile biriciklik, orijinal ve tek olma arasında bir ilişki kuruyoruz. Ama bu ilişki sanatta tarihsel olarak nasıl gelişiyor? Yani gelişimi nereden geliyor?

L.Ç.: Benjamin’in metni üzerinden gideceksek, üzerine eklememiz gereken çok metin var. Sonuçta bu kontekst üzerinden mi konuşacağız? Bence bütün bu söylediğinizin kendi işleriniz üzerindeki karşılığından hareket ederek, bir sonuç çıkabilir. İşlerinizin sunumuyla kopya veya aura dediğin şey neyse, ona ilişkin bir şey çıkabilir. Borga, sanırım bu “yapay” dediğin nokta, üzerinde durulması ve konuşulması gereken şeylerden biri.

B.K.: Evet. “Yapay” şu anda birçok sanatçının gündemini oluşturan ve nesnenin tamamıyla yapay olarak alanımıza girdiği sürece işaret eden bir anlatım biçimini karşılıyor. Özellikle yapay kavramını karşılayabilecek sanatçı olarak Thomas Hirschhorn’u örnek verebilirim. Thomas Hirschhorn’un elle ve son derece kaba taklit etme yöntemiyle ürettiği çeşitli yapay mekânlar mevcut. Özellikle büyük havalimanları, tren istasyonları gibi mekânların prototiplerini, taklitlerini üretiyor. Bunları yapay olarak üretiyor.

Yapaylık söz konusu olduğunda kendi uğraştığım şeylerden de söz edebiliriz. Çeşitli yapay nesnelerin –yapay çiçek ya da imitasyon biblo gibi nesnelerin– inandırıcılık boyutuna yaptığım müdahalelerden veya onların, gerçeğinin yerine geçerek hayatımızda çeşitli hikâyelere, öykülere neden olması gibi şeylerden bahsedebiliriz.

S.Ö.: “Yapay” derken birkaç kademe var gibi geliyor bana. Aurası olduğunu varsaydığımız sanat yapıtlarını ben Rönesans’la bağlantılandırdım: imzanın ortaya çıkması, bir bireye ait olması, onun diğer nesnelerden ayrılması söz konusu çünkü. Daha sonraları, 1930’larda, 40’larda, sanat nesnesinin teori bağlamında toplumsal işlevini ortadan kaldırması, onu ayrı bir yere alıyor ve ona gündelik nesnelerde olmayan başka bir şey bahşediyor. Buna da kabaca aura diyoruz galiba. Sanat nesnesinin çoğaltmayla ortadan kalkması daha sonraları söz konusu oldu anladığım kadarıyla. Thomas Hirschhorn örneğinde olduğu gibi, çoğaltmaya uygun, ama bir yandan da güzel olan nesnelerin, ortamların –örneğin uçaklar, havaalanı, kütüphane–, kimi kamusal heykellerin, bir çocuk elinden çıkmış ya da herhangi biri tarafından yapılmış gibi kabaca

ortaya konması, bir işlevi olan ve mükemmel diye kabul edilmiş bir nesnenin kabaca taklit edilmesi söz konusu. Eğer konu buysa, kopya nesnenin aurasını ortadan kaldırmıyor, ona bir şey bahşediyor, bir özellik veriyor.

B.K.: Öznellik, biriciklik de denebilir buna aslında, çünkü sanatçının kopyalama işlemini kendi politiği içerisinde aşırı derecede manipüle ettiğini görüyoruz. Yani bir kopya ile nitelendireceğimiz binlerce uçak, onlarca havalimanı ve benzeri kamusal mekânlar var; sanatçı bunlardan yola çıkarak kötü bir el üretimcisi rolünü üstlenerek yapacağı bir taklitle, kendi aurasını barındıran, arızalı, ama kökeninde kopya olan bir şeyden taklit nesne üretiyor.

S.Ö.: Aynı şekilde uçmayan bir uçak fotoğrafını düşün. Onun da işlevi zaten ortada kalkmış oluyor; uçak olmaktan çıkıp uçak fotoğrafına, hatta nesnesine dönüşebilir.

L.Ç.: Peki burada söylediğin aurada, mekanik olarak çoğaltılanın aslını yüceltmesi gibi bir durum da söz konusu oluyor değil mi? Yani bir tür aura kaybına uğrarken aslına da muhteşem bir aura kazandırmıyor mu?

S.Ö.: Evet, belki belli örneklerden gitmek lazım.



L.Ç.: Burada şöyle bir şey de var. Orijinal yapıt fikri tabii ki söylediğiniz sürece çok bağlı, ama orijinal yapıt fikrinin içerisinde şöyle bir şey de biliyoruz mesela: Rönesans’ta özellikle atölyelerin şöyle bir çalışma yolu tercih ettiklerini biliyoruz: Birtakım özel siparişler tek ve biricik olarak üretilmektedir ve bunların zaten siparişle veya piyasa değeri ile olan ilişkisi belirlenmiştir. Ama aynı atölye şunu da yapmaktadır –bu özel, belli ölçülerde, büyük ölçülerde olabilir– : Belli bir burjuva evine veya saraya gidecek olan yapıtın daha küçük ölçülerde iki veya üç kopyasını da yapmaktadır. Özellikle bu noktada ister istemez şöyle bir şey ortaya çıkıyor: Bu iki, üç kopya aslında bir taraftan aslını yüceltiyor, ama öbür taraftan belki de dolaşımda olmayacak olan şeyi de işaretliyor. Yani mekanik olarak çoğaltılmış olanın

sorunu, bütün o imgeyi dolaşıma sokmasıdır. Dolaşan bir şeyin de aslını aslında yüceltmesine rağmen, bir şekilde aslını değersizleştirmesinden de söz edilebilir.

S.Ö.: Avusturya'nın bir köyünde küçük bir müze gezmiştim. Çok enteresan bir yerdi. Müzeyi kuran adam ölmüş, karısı hayattaydı, doksan yaşında, ayakta zor duruyordu. Bu müze randevu ile geziliyor, içinde tipik müze fikrini canlandıran bir sürü şey var. Mesela Napolyon'un çay fincanı... artık her yerde, Avusturya'da da, burada da bulabildiğimiz bir şey. Mesela, Osmanlı nargilesi... böyle enteresan olabilecek şeyler. Bir yandan da duvarlarda resimler var: Mesela, "Bakın" diyor müzeyi gezdirirken, bu Géricault'nun bilmem ne eserinin kopyası, bilmem kim tarafından yapılmış. "Üstelik sanatçı kendi eliyle yapmış" diyor. Kopya olan bir sürü şeyi gururla duvarlara asmışlar.

B.K.: Böyle bir hayranlık özellikle Amerika'da zaten 1970'li yıllardan beri söz konusu. Umberto Eco'nun çeşitli kitaplarında da dile getirdiği özel kentler tasarlanmış Amerika'da. Bu kentlerde tamamıyla replikalar üzerine kurulu çeşitli dünyalar var – Hollywood filmlerinin setleri, Beyaz Saray'ın birebir üretilmiş taklidi, legoland biçiminde üretilmiş Hollywood yazısı, Amerikalı büyük liderlerin büyük anıtları. Bunların tamamıyla yapaylarına dair yaşantı alanı kurulmuş. Ve bu alan içerisinde izleyiciler, onların yapay olduklarını bilerek, yapayın büyüsüne inanarak, dolaşıyorlar. Böyle bir kültür empozesi de söz konusu. Özellikle günümüzde bu kabul edilebilir bir seviyeye çekilmiş durumda. Bunun nedenini de sorgulamadan, fazlasıyla kabul eder bir şekilde davranan bir yapı hâkim aslında.

L.Ç.: Yine de şöyle bir fark var aslında Serkan'nın söylediğiyle bunun arasında. Sen yapay olarak, belki de peşinen programlanmış bir şeyden söz ediyorsun.

Ama Géricault kopyasının üretilmiş olmasına mesela taklit dedin. Diyelim ki biri bir Géricault tablosunu hedeflemiş, ama hedefi hakikaten Géricault tablosunu birebir olarak ya da belli ölçülerde üretmek. Bunu kopya olarak mı, yoksa taklit olarak mı okumamız lazım?

S.Ö.: Kopya.

B.K.: Taklit.

L.Ç.: Ne fark var sizce arada?



S.Ö.: Hiçbir fark yok. Hangisi doğru, sen önce onu söyle?

L.Ç.: Ben sadece ikisi de cevap olabilir diye düşünüyorum. Ama siz söyleyin, ben söyleyeyim fikrimi. Çok basit değil: kopya, taklit. Tekrar kopya, tekrar taklit! [Gülüşmeler] Şöyle bir şey mi düşünüyoruz? Önemli olan bir yapıtı el işçiliğiyle taklit etmek mi diyoruz? Yoksa üretilen şeyin kapital olarak değerinin düşüklüğünden mi söz ediyoruz? Üretilen şeyin zaten bile bile yapay bir şey olduğunu kabul etmekten mi söz ediyoruz? Bunların hepsi muhtemelen bu eylemin içerisinde. Bu durumda yapılan şey, aslında yapan kişiye de bağlı. Yani taklidin bile kaç kopya olduğu, ister istemez bu tartışmayı başka bir zemine sokar. Yani kopya edilen şey o kadar değerlidir ki –onu birebir olarak kopya eden kişi de çok önemli bir sanatçıysa– ortaya çıkacak olan şey bile çok ciddi bir kopya olabilir. Olmaz mı?

S.Ö.: Olabilir. Ama bence...

L.Ç.: Mesela sen üretimlerinde kopyayı bir şekilde kullanıyorsun. Bu durumda senin üretimin, esas kopya, hedeflediğin şeyin değeri ile aynı mı, yoksa daha mı değersiz?

S.Ö.: Daha değerli.

L.Ç.: Nedir bu değer o zaman?

S.Ö.: Bu değer, tecrübedeki değer bence. Zaten orijinal olan tecrübedir. Başka bir nesne, bir resim, orijinal olan şey. Orijinal olan senin onunla yaşadığın tecrübe. Bu tecrübeyi tetikleyen şeyler de bu yaşantının çevresindeki anlatı, yani diskur, bana

sorarsan. Madem kopya diyoruz, *Radikal* ile yaptığımız işten bahsedeyim.

B. K., "Göründüğü gibi değil

L.Ç.: Bir şey sorayım mı? Benjamin'in bu sözü edilen metnini birebir olarak kopyalamayı düşündün mü hiç?

S.Ö.: Hiç düşünmedim.

L.Ç.: Peki, *Radikal*'e gelelim.

S.Ö.: Şimdi orada ne vardı? Her gün yayınlanan bir gazete var: Hayatı takip ediyor ve dağıtılıyor, bütün ülkeye. Tarihi tefrika ediyor bir anlamda. Benim yaptığım şey; bu tecrübeden yola çıkarak bir günlüğüne bunu değiştirmekti: Bir günlüğüne onun kopyasını yapmak ve bu kopyanın gazetenin yerine geçmesini sağlamak. Oradaki o oyun aslında, benim demin biraz abartarak "kopya daha değerli kılıyor" dememe yol açtı. Çünkü bir dolu sanatçı, bilgisayardan çıkmış veyahut da sorgulamadan aldığımız bir dolu nesneyi, resmi, şunu bunu kopya ediyorlar elle. Böyle yapan birçok sanatçı var. Anlattığın gibi, Thomas Hirschhorn burada bir uç örnek, çünkü kargacık burgacık yapıyor. Ama kimi belgeleri, resimleri çok ustalıklı bir şekilde kopya eden sanatçılar da var. Kopya olduklarını ilk bakışta anlamıyorsun, sonra "vay be nasıl yapmış?" diyorsun. Yazılı belgeleri kopyalayanlar da var. Bilgisayardan çıkmış, grafik dizaynı yapılmış şeyleri de elle kopyalayanlar var. Örneğin Borga Kantürk. İlk başta tam anlamıyorsun, sonra yakından bakınca "vay be nasıl yapmış" diyorsun.


SOX

Serkan Özkaya, Borga Kantürk, Ahmet Öğüt, “Lock Your Mind” / “Zihnini Kitle”, S0X36, Berlin, 2003

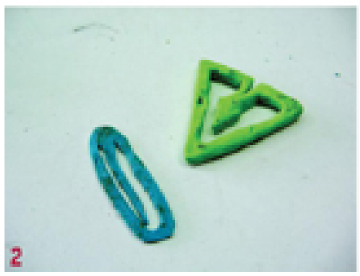

SOX 36



Ama burada benim esas ilgimi çeken şey; bunu sınırlamak, yani zamanla sınırlamak. Çünkü asıl orijinal olan bana sorarsan yaşamın kendisi: Yani şu an; yaşadığımız an. Bunu bir daha yaşama şansımız yok, öngörme şansımız da yok. Asıl orijinal olan ve sürekli gelip geçen bu anlar, bu an, ve şimdiki an... ve bu böyle devam ediyor. Böyle baktığında, tecrübeyi özel kılacak bir şey bence önem kazanabilir ve değer kazanabilir. Bunu diskurla da yapabilirsin, çevresindeki hikâyeyle de. Mesela bir müzede bir tane kalem var. Kalemin altında da "Lenin'in kalemi" yazıyor ya da Lenin'in bilmem ne anlaşmasını imzaladığı bilmem ne kalemi. O zaman dikkatle bakıyorsun. Anlatı o kaleme önem ve değer katıyor. Bir de başka bir değer var, kişisel: senin kalemin olması. Şimdi bu da kalem, o da kalem, ama biz bunları karıştırırsak ben gidip kendi kalemimi senden almak isterim. Çünkü o benim kalemim veyahut da o annemin bana ördüğü kazak... böyle kişisel bir şey de var. Belki de böyle bir şey aurayı sağlıyordur diye düşünüyorum. Bütün tarihsel bağlamı şu anda tahmin etmek zor, ama böyle kişisel bir şeyin de katkıda bulunması muhtemel. Dediğim gibi; şeylerde orijinal olan bir şey yok ki. Bir ressam mı mesela orijinal bir şey yapıyor? Hayır, o da bir şeyleri taklit ediyor. Fotoğraf çekerken, fotoğraf ile bir şeyi taklit ediyor. Zaten sanat yaşamı taklit ediyor. Zaten aslına bakarsanız, insanlar da birer suret gibi. Bizim hep yüzümüzü döndüğümüz Batı uygarlığı da buna hep böyle bakmıyor mu? Kutsal kitaplarda anlatılan şu: tanrı çok sıkılır kendi tek başınalığından, insanı yaratır kendisine benzer bir şekilde, ve dünyaya yollar, ve dünya, evren vs.de kendi aksine bakar. Bir anlamda, kendi güzelliğini görür ve ona hayran olur; ama insan, insan olduğu için, tanrı olmadığı için, eksiklidir, hatalıdır, kusurludur ve ölümlüdür. O yüzden zaten bu suretlikten ileri gidemeyiz ve hayatı da bu anları da hep gelir geçen yapan şey, bu suretlik halidir. Yani insanın zaten böyle bir suretlik durumu, eksiklik durumu var. Beni kışkırtan şeyler ise, bu eksiklik durumunu çok fazla taşımayan şeyler. Belki de hayattan çok ulvi bir yere ait olan nesneler. Örneğin, her gün karşımıza çıkan, grafik dizaynı yapılmış ve kusursuz birtakım belgeler. Bir gazete mesela ve bunun gibi birçok şey... Anlatabiliyor muyum? Bir türlü o insanilik eşiğini atlayamayacağımız nesneler, yani bilgisayar, yani bir türlü kavrayamadığımız, "vay canına, bu hiçbir elin yapamayacağı güzellikte bardak". Her şey bu uzmanlık alanı. İşte o geçiciliği, o suretliği kısa bir anlığına kırmak bizim de aslında birer

suret olduğumuz gerçeğini veya anlatısını birazcık da çaktırabilir, hoş bir an yaratabilir, belki de aura dediğimiz şey bu andaki tecrübededir.


13
1


2


3

B. K., “peynir, sakızlar, atık silgi, okey taşı, ataçlar, beyaz ve kırık mavi tebeşir”, oyun hamurundan yapılmış peynir, sakızlar, atık silgi, ataçlar, beyaz ve kırık mavi tebeşir, gerçek boyutlarında, 2004

L.Ç.: *Radikal* aslında tam da bunu gösteriyor. Oradaki üretimin –ki bir günde yapılan bir şeydi– insan elinden çıkmış olması bile, bütün bu mekanik fikirle zıtlaşan bir şey. Elimize aldığımız şeyi çok açık olarak bir el emeği olarak görüyoruz: Bu el emeğinin aslında bir mekanik ürünle basılıyor olması –çünkü sonuçta o gazete de öyle basılıyor– ve böyle bir dönüşümde, hangisi orijinal fikrinde? Yani o sürecin kendisi mi orijinalite, zamanın kendisi mi orijinal? En nihayetinde bunun bile orijinali var.

S.Ö.: Yok. Bana sorarsan bunun orijinali, gidip onu bakkaldan almak ve “aman Allahım, nasıl yapmış bunu” ve aynı anda “bunu ben de yaparım” demek. Orijinal tecrübe bu bana sorarsan: Her gün aldığın gazeteyi gene 350 bin liraya almak, ama farklı bir şekilde almak. Senin o andaki tecrüben orijinal. Daha sonraki her şey onun diskuru, yani onun hakkındaki bir anlam ve derinlik ve entelektüel üretim bütünü diyebiliriz. Ama tabii burada da değerli şeyler var.

L.Ç.: Şöyle bir şey de yok mu? Siz onu kopyalarken içerisine mesela yalan haber de eklediniz. Sonuçta, belli ki Kars’taki *Serhat* şehir gazetesinin ana sayfada yer alan haberi zaten orijinal değil. Bu tamamen sizin uydurduğunuz bir şey. Burada yine gerçekliğin kırılması falan söz konusu mu? Bunu düşündünüz mü hiç?

S.Ö.: Bence bir şeyi karıştırıyorsunuz. Mesela bu konuşmanın da alt başlığında şöyle bir şey yazıyordu: Bir sanatçının başka bir sanatçıyı taklit etmesi ne kadar ahlaklı? Ya da buna benzer bir şey. Bugünlerde hangi sanat tartışmasına gitsem, hep ahlaktan bahsediyor insanlar. Ne, ne kadar ahlaklı, ne kadar ahlaksız? Veya daha kurnaz olanlar, etikten bahsediyorlar. Ne kadar etik olur, ne kadar az etik olur? Diğer konu da mesela: gerçek olmak, gerçek olmamak, doğru-yalan... Ama ben daha tutucu yaklaşıyorum buna. Ta Aydınlanma’dan beri, bildiğiniz gibi Kant’ın yaptığı bir ayrım var: etik, estetik ve pratiğin ayrımı ve bunların değerler sisteminin, dinamiklerinin birbirlerinden ayrı olması. Etik iyi /kötü, estetik güzel /çirkin, pratik de doğru/yalan gibi. Ve aralarına kesin çizgiler koyuyor Kant. Ama bunları çok kolaylıkla genişletebilir, geçişli bir hale sokabiliriz. Ama gerçeklik iddiasıyla ortaya çıkmayan bir şeyin –sanatın– içinde; eksikli olma, insan olma halinden çıkan bir kurmaca içerisinde, ben açıkçası ne ahlaki, ne etik, ne de gerçeklik –hakiki mi değil mi– diye aramıyorum. Güzel mi çirkin mi, daha az arıyorum, yani Aydınlanma’daki anlamından çok daha az arıyorum.

Ama bütün bunlara bakabiliyoruz. Sanatın içinde etik olan da, ahlaksız olan da yer alabilir tabii ki. Aynı şekilde, doğru olan da olabilir, olmayan da olabilir. Bana sorarsanız, o gazetedeki, herhangi bir gazetedeki haberlerin hepsi tartışmaya açık, hepsi kurmaca! Hepsi bildiğin gibi tam da yazıldığı için gerçek, tam da yazıldığı için doğru ve tarih, bir de üstelik elle yazılmış. Onu sanat yapan da bu. Ben hatırlıyorum mesela, bir konuşma sırasında bir arkadaş gazeteyi gösterip, "bakın bu haber de gazetede çıktı" –onun uydurmaca, asparagas olduğunu bilmiyordu– "Başka bir gün olsa, bu tarz bir haber yayınlanmaz" diye insanlara anons etti. Böylece gerçekten olmadıysa bile, o zaman gerçek olmuştur.

L.Ç.: Bense tıpkı kopya kelimesinin kendisi gibi, ahlak kelimesinin de çok kışkırtıcı olduğunu düşünüyorum. O kelimelerin de özellikle seçildiğini düşünüyorum. Çünkü en nihayetinde sen dahil, yaklaşık dört beş kişiden böyle bir tartışmayı başlatacak mail dizisi aldım. Şüphesiz ahlakla –eğer Kant'tan beri gelen süreçten söz ediyorsak–, ahlakla üretim arasındaki ilişkinin sınırlarını, zaten son iki yüz yıldan beri, bir tür kırılmayla yaşıyoruz. Hepimiz bunun farkındayız. Yani ahlakın bambaşka bir işleyiş tarzıyla sanat yapıtına dokunduğunu veya sanat yapıtını ürettirdiğini açıkçası biliyoruz. Şimdi şöyle bir şey de mi düşünmek lazım? Söylediğin noktalarda mesela, bir sanat yapıtı üretimi de var açıkçası. En nihayetinde bir tane orijinal var ortada. Bu orijinali peki nasıl okumak gerekiyor? Mesela *Radikal'i*n çıktığı gün Uluslararası Eleştirmenler Derneği İstanbul'da toplanmıştı. Dernek başkanına *Radikal*'i hediye ettim. İngiliz kendisi. O bile anlamadı açıkçası. Bu olabilir mi, elle üretimi bir günde bitebilir mi veya Türkiye'de bir gazete böyle bir şeyi nasıl kavrar, diye uzun süre çözemedi. Bu bir deneyim mesela, tamamen sarsıcı bir deneyim. Peki Borga'ya gelelim. Senin üretmiş olduğun işleri aslında bir taraftan da izletirsen, görmeyen bilmeyenler de var.

[Ekranda işler gösteriliyor]

B.K.: Ben bu arada Serkan'ın işleri hakkında birkaç ekleme yapmak istiyorum. Serkan'da, özellikle bana o sorduğu soruda da belli olan, bir çoğaltım ve çoğaltılma, işin aura kazanması gibi bir fikir var. Bu fikri özellikle Serkan ilk yıllarındaki üretimlerinden beri sürdüregeliyor. Bunu ben çoğaltma ve armağan verme fikriyle de bağdaştırıyorum: Her izleyicinin ya da her sanatseverin evine girebilecek biricik nesne vermek

aslında. Belki bu yüzden Serkan çoğaltma ya da kopyalama eylemini yoğun bir şekilde sürdürmeye çalışıyor: mesela gazeteyi elle kopyaladıktan sonra tek nüsha olarak sergileyip, yüksek meblağlara bir müzeye satmak ya da bir başyapıt olarak sergilemek yerine, süreci tamamıyla gazete olarak yayınlanan ve makinenin çoğalttığı –yani elle üretilmiş, ama aslında o elle üretilmiş nüshanın da makine tarafından üretilmiş –100 bine yakın edisyonla insanların eline ulaştırma.

S.Ö.: Yüzbirbin.

[Gülüşmeler]

B.K.: Evet, çok güzel.

[Gülüşmeler]

L.Ç.: Bu edisyonları imzaladın mı hiç?

[Gülüşmeler]

S.Ö.: Hepsini, tek tek!

[Gülüşmeler]

L.Ç.: Öyle bir teklif geldi mi? Yani sonuçta ticari olarak baktığımızda şimdi şöyle düşünün...

S.Ö.: O arzı ben yaratmaya çalıştım. Ama satılmadı hiç birisi. Yani üçyüzellibin TL'nin üzerinde satılmadı.

L.Ç.: Çok iyi o zaman.

B.K.: Sürümden kazandı. Bahsettiğimiz, özellikle o orijinal olanın süreci diye bir fikir. Orijinal olanın süreci noktasına gelince de benim kafama takılan bir sanatçı rolü var aslında. Sanatçı kopyalarken –diğer bir taraftan taklit de diyoruz, ben taklit diyorum, mesela– bir rol de üstleniyor aslında. Yani Thomas Hirschhorn'a baktığımızda; Hirschhorn aslında beceriksiz bir taklitçi gibi, yani kusursuz bir şey yapmak yerine, beceriksizce bir şeyleri yapabilen, insansı bir başarısızlığa uğrayan bir figür mizanseni ile karşımıza çıkıyor. Serkan da öyle. *Radikal* gazetesini bir iki saat içerisinde kopyalamaya çalışan bir ekip olarak var ve o ekip afallayabilir, insansı şeylerden ötürü arızayla karşılaşabilir ve kimi yazılar kargacık burgacık

olup rahatsız sonuçlara yol açabilir. Bu doğallığıyla, kendi insansılığıyla insanın karşısına çıkmayı tercih eden bir yapı bence.

L.Ç.: Peki senin üretimlerinde zıtlaşan taraflar neydi?

S.Ö.: Üretim yok...

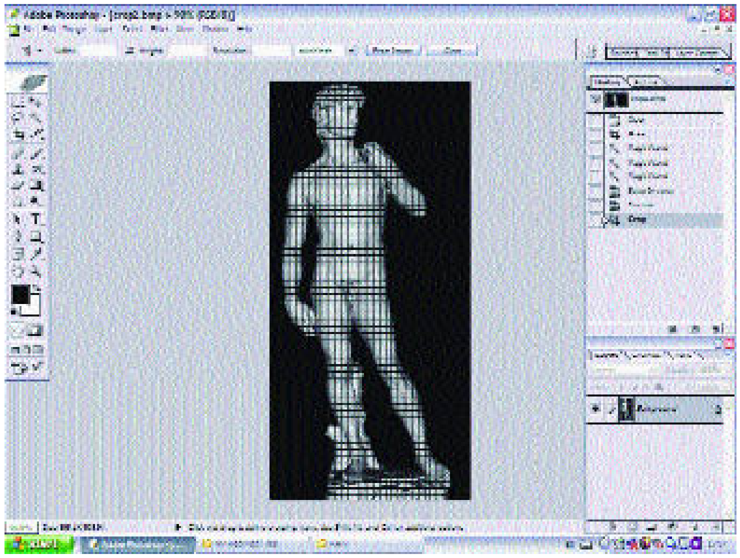
L.Ç.: Ya da taklit.

B. K.: Bense işlerimi tamamıyla kopya değil de, taklit etme fikrine endeksliyorum. Taklit etmekten yola çıkmamın nedeni, orijinal olan şeyi sahiplenme, işaretleme fikri. Elle üretiyorum; ben de Serkan'ın yaptığı şeye yakın bir süreci yaşatıyorum, fakat Serkan'ın üzerine eklediği ekstra bir eylem olan o elle üretilmiş şeyin yüzlerce kopya olarak dağılması, insanların ellerine geçmesi fikrini ortadan kaldırıyorum. Ve belki de, karşıma çıkan, Serkan'ın dediği gibi rutin, rahatsız edici, bizi sıkan saran bazı şeyleri seçip, işaretleyip, onları olabildiğince ehlileştiriyorum. Elle yapılmış, kendime dair nesnelere dönüştürüyorum: bunlar sözlükler, çeşitli kredi kartları ve dergi sayfaları gibi tamamıyla gündelik yaşamımda yanımda taşıyabileceğim şeyler; orijinalliğini ya da kendisini düşündüğümde çok etkileyici, hoşa giden ve aurası olan şeyler değiller. Fazlasıyla rutin ve sıradanlar. Bu sıradanlıklardan yola çıkarak onları ehlileştirilmiş ve belki de biraz olsun güzel ve bana ait bir aura kazanmış halde sunmaya çalışıyorum, özellikle yıllar öncesinde yaratılmaya çalışılan o güzel imgesini.

[Ekranda gösteriyor]

Burada örneğin bir *environmental* sayfası var : bir İngilizce sözlükten alınmış bir sayfa. Burada doğaya dair, çeşitli manzara illüstrasyonları var. Kötü kopya illüstrasyonlar. Binlerce kez çoğaltılmış bir edisyon olarak elimize gelmektedirler. Ben bunu anlamsızca, belki de fanice tekrar elle üretiyorum. Kötü bir illüstrasyonu daha kargacık illüstrasyonlu yapıyorum ve bu illüstrasyon tek bir resme dönüşüyor. Bunu, kendi manzara resmimin karşılığını aradığım bir süreç olarak açıklayabilirim. Serkan'la aramızdaki en büyük fark; bu noktada benim tamamıyla kopyadan biricik tek olan nüsha yaratmam. O nüshada kesintiye uğratmam. Yani çoğalıp dağılmasını ve kopyalar halinde yüzey gezmesini tercih etmiyorum. Bunlar kendi katıldığım sergilerin afişleriydi. İlk yola çıktığım çalışmalar. Bu

çalışmalardaki süreç, bana dair olan dokümanları, evrakları; kendim tekrar yorumlayıp, kendim birebir olmasa da, yapabileceğim ölçüde taklit ederek sahiplenmeye çalışmaktı. Buradaki sahiplenme süreci sanırım bende kendi eylemimle, kendi boya sürüşümdeki ya da kendi üretim biçimimdeki içine kattığım ruhla ilişkileniyor. Tamamıyla matbaa baskısı, belki de benden habersiz, ama benim için geliştirilmiş bir dolu verinin, benim tarafımdan üretilmişleriyle yer değiştirmesi gibi bir süreç. Bunlar üç boyutlu nesneler. Özellikle Thomas Hirschhorn'un örneğindeki gibi. Tom Friedman örneğini de verebilirim: Gündelik nesnelerin elle üretilmesine dayalı çeşitli çalışmalar.



Serkan Özkaya, “Davut (Michelangelo’dan esinle)” için çalışma, 9. İstanbul Bienali, 2005.

Bu çalışmalarda ikinci bir kavram ortaya çıkıyor: Abartma, ironikleştirme ve özellikle yer değiştirme kavramı. Güncel sanatçıların kopyada ve taklitte kullandığı en önemli stratejilerden biri, yer değiştirme fikri. Yer değiştirme eylemini nesneye veya düşünceye uyguladıkları anda, o kopya anlam değiştirerek bir orijinale dönüşebiliyor veya kendi kaynağını ve kendi açılımını sağlayabiliyor. Bir kopya olmaktan öteye gidecek adım da bu yolla sağlanıyor. Örnek olarak Dadaistlerin ya da Sitüasyonist hareketin içersinde, ya da Mark Bijl'in işlerindeki çeşitli sistemin imgelerinin birebir ölçüde alınıp sisteme karşı bir şekilde, farklı amaç uğruna kullanılıp yerlerinin değiştirilmesi şeklinde karşımıza çıkabilir. Yani Mark Bijl, Adidas logosunu alıp tamamıyla politik bir slogan içersinde tekrar inşa ediyor, bir kopya yapıyor, onu kopyalıyor, çalıyor o imgeyi ve o çaldığı imgeyi yer değiştirdiği ölçüde bir söyleme, bir ifade biçimine dönüştürüyor. Benim yaptığım kopyalama sürecinde de bu söz konusu. Burada da, önemli paralara çeşitli objeler alabileceğiniz bir mağazanın kocaman büyük bir torbası; kraft kâğıdıyla kuruboyayla boyanmış, küçük ve çok az şeyi taşıyabileceğiniz bir kopya imgeye dönüşüyor gibi bir strateji var. Bunlar kullanılmaz, işlevsiz kimlik kartları.

L.Ç.: Berlin'de yaptığınız bir proje de var. Ahmet'le [Öğüt] birlikte yapmıştınız.

B.K.: Ahmet anlatsın. [Ahmet Öğüt izleyiciler arasında.]

L.Ç.: Neyse, mikrofon salona geleceği zaman Ahmet anlatır.

S.Ö.: Auradan bahsediyorsun ya hep, ben onu çok iyi anlayamıyorum. Yani nedir bu aura? Hakikaten içimde ve kafamda böyle, çok safça bir soru var. Neden söz ettiğini tam olarak anlamıyorum. Yani hep birtakım şeylerin hep olası bir havalarından, ruhlarından, bir şeylerinden bahsediyorsun, ama nedir o şey? Ben hiç görmedim öyle bir şey.

B.K.: Aura aslında çok da var olmayan bir şey. Onun peşinde olma süreci, senin *Radikal*'i yaparken yaşadığın süreç gibi bir şey aslında. Böyle bir şeyin çıkmayacağına inancının fazlasıyla olduğunu biliyorsun, yani öyle bir kopya içersinde auranın çıkması olanaksızmış gibi bir kurgu var kafanda ve o kurguyu eşeleyecek, çeşitli muziplikler, roller ve inanışlar ...

S.Ö.: Pratiğinden bahsetmiyorum tam olarak, yani dünyayı düşün. Nedir bana bir örnek verebilir misin? Neyin aurası var yani? Davut'un mu var mesela? Ya da ne, anlatabiliyor muyum?

B.K.: Bence aura kavramının tam olarak karşılık bulacağı şey: bir kuram olmaksızın veya bir işe karşı yabancılık dahi çektiğin bir anda karşılaştığında yaşayabileceğin bir etkileşim anı. O etkileşimin seni çarpması ya da senin bir eylem yapmana zorlanman gibi bir şey. Özellikle Felix Gonzales Torres'in çok parçalı işlerini düşünüyorum. Felix'in heyecanını ya da elinin değmişliğini, onun ruhundan bir şeyler katıldığını hissetmiş olman gibi bir şey benim bahsettiğim.

L.Ç.: Serkan, sen Davut'la ilgili bir çalışma yapıyorsun; Davut'u tercih etmendeki neden de aura olabilir mi?

S.Ö.: Tabii. Ama aura nedir yani, onu hakikaten anlamıyorum. Ne olabilir bu? Tarifi bir nesnenin çevresindeki güç, bir şey mi yani, anlatabiliyor muyum?

B.K.: Değer olabilir herhalde.

S.Ö.: Evet, değer. Ve bu sanatta özellikle orijinallik ve dehayla birleştiriliyor. Örneğin Mikelanj'ın, Picasso'nun elinin değdiği, dehasını aktardığı ve belki kendisinden de daha yüksek bir şeye büründürdüğü bir nesne, bir yapıt. Var mı böyle bir şey yani? Ben bilmiyorum, ben hiç görmedim açıkçası. Kitaplardan görüyoruz yani, öyle diyorlar. İşte bu bilmem nerdedir ve aurası vardır, başyapıttır, şöyledir, böyledir. Kitaplardan görüp de gözünde büyüttüğün, o başyapıtları gidip de müzede görünce nedense hep sana biraz küçük gelir. Hep daha büyük hayal etmişsindir. Mesela Mona Lisa.

L.Ç.: Peki Davut'u seçme nedenin aura ile ilgili olabilir mi? Nedir mesela Davut'u seçme nedenin?

S.Ö.: Davut'u seçme nedenim... Birçok pratik nedenler var, ama bana sorarsan dünya üzerinde insan elinden çıkan en değerli nesne olması.

L.Ç.: Bu bir aura değil mi? Ya da aura için karşılık gelebilecek bir şey değil mi?

S.Ö.: O tanıma karşılık gelebilecek bir şey. Ama sözlükte öyle bir kavram olmasaydı, ben buna bakıp aura diye bir şey...

L.Ç.: Dolayısıyla, kolektif yalan gibi bir şey de olabilir aura.

S.Ö.: Tarih gibi.

L.Ç.: Pekâlâ, senin onu tercih etmendeki neden belki bu kolektif yalanın burada nasıl görüneceğini görmek ve insanları başka bir ölçüde sınamaya davet etmekle ilgili bir şey.

S.Ö.: Evet, katılıyorum. Bir de hep yüzümüzü döndüğümüz o Batı'nın en değerli, en değerli, en değerli eseri. Ve bana aura dediğiniz şey de hep olasıymış gibi geliyor. Yani hiçbir zaman burada ve şimdi olacak bir şey değil. Hep orada ve başka zamanlarda olan bir şey. Yani olmayan şey gibi. Hani, Cuma namazında Hoca vaazda "Allah ne yerdedir, ne göktedir, O şurada da değildir; burada da değildir" falan diyormuş. Temel de "Hoca, yok diyeceksin de dilin varmıyor"; demiş ya çıkarken... Yani yokluktaki güçten bahsediyorum. Çünkü burada ve şimdi olsa, dünyevi bir şey olacak. Elle tutacağız, gözle göreceğiz. Ve bütün yüceliğini kaybedecek elbette.

L.Ç.: Peki bu, sahip olamayacağın şeyin yarattığı hayal kırıklığı olabilir mi? Davut'un orijinaline hiçbir zaman sahip olamayacaksın.

S.Ö.: Orijinali var mı, yok mu?

L.Ç.: Orijinali var. Sen bir şekilde orijinalinden enformasyonla onu burada çoğaltıyorsun. Daha doğrusu devasa bir ölçüye dönüştürüyorsun.

S.Ö.: Sahip olmak dediğin doğru, evet, ama şu anlamda sahip olamayacağım: Batı sanatına ait hissedemeyeceğim kendimi, ya da Batı sanatına ait hissettim diyelim, Rönesans'a ait hissedemeyeceğim. O tarihsel yeri ve zamanı kaçırmanın tutukluğu söz konusu olabilir. Yoksa koleksiyoner olarak parayı verip Davut'u alacak kimse yok.

L.Ç.: Senin için değil. Sonuçta onu mesela izleyenler için de hayal kırıklığı doğacaktır sonuçta.

S.Ö.: Yok, izleyenler niye, anlayamadım.

L.Ç.: İzleyen İstanbul'da Davut olmadığını biliyor. Sonuçta İstanbul'da bir Davut görecek.

S.Ö.: Ama ne Davut. Bildiğin Davut değil.

[Gülüşmeler]

L.Ç.: Bildiğimiz Davut'ta, sadece ölçüsü farklı.

S.Ö.: Neyse başka bir şeyden bahsediyorduk. Evet, değer de çok enteresan bir şey. Değerle sözünü ettiğiniz aura belki kardeş kavramlar. Yani bir nesneye değer nasıl atfedilir? Örneğin *Blair Cadısı Projesi* diye bir film vardı. O çok hoşuma gitmişti bu konuda. Sanırım bugüne kadar yapılmış, en azından film endüstrisindeki en kârlı yatırım. Ya da genelde galiba. En az parayla, kırk bin dolara mı ne çekmişler filmi. Milyonlarca, belki de milyarlarca dolar hasılat yaptı. Böylece ne kadar çok katlamış olduğunu varın siz düşünün. Ama Bruce Willis'e de veriyorsun iki milyon dolar, gelen para bir o kadar oluyor, yani ikiye katlamış oluyor. Oysa ki *Blair Cadısı Projesi* yüzbinmilyona katladı yatırımını. Yani bence değer de böyle bir şey olmak gerekir: Değersiz bir şeye atfedilen büyük değer. Oradaki bu katlanma insana heyecan veren şey. Belki de aura orada gizlidir.

L.Ç.: Tabii değeri üreten kişiye endeksli olarak düşündüğümüz için böyle oluyor.

S.Ö.: Sen anlatıyordun ya Picasso şatonun resmini yapmış. Şatoyu satın almış.

L.Ç.: Sonuçta Picasso'nun elinden çıkan bu şeyi düşündüğümüzde ister istemez o değer sisteminin başka bir ilişkiyle, başka bir düzenekle alakalı olduğunu, bir tür kapitalist ilişki oluşturduğunu biliyoruz. Sonuçta kapitalist ilişki içerisindeki nesnenin fiyatı, zaten kimin elinden çıktığıyla ilgili bir şey. Bu ilişkide de aura biraz ona işaret eden bir şey. Yani tesadüf eseri ortada olan şeyin aurası değil, belli bir kişi tarafından üretilmiş olması da aura dediğimizi yaratan bir durum. Bu biraz önce söylediğin gibi Kant'la, Rönesans süreciyle ilgili olarak da var. Bu nedenle sadece auranın tek başına, o görmediğimiz, etrafında dolaşan halesinden söz etmiyoruz. Onu üreten kişinin halesinin ona yansımasından söz ediyoruz. Bu yüzden taklit meselesinde de öyle bir şey var. Taklit etmesi, onun üretimi, var olanın üzerinden gidiyor. Var olanın üzerindekini çiziyor ve renklendiriyor. Ama

sonuçta yine tek bir şey çıkıyor ortaya. Onun yaptığı bir şey. Dolayısıyla biz buna bir iş veya sanat eseri diye bakıyoruz. Demek ki üreten kişinin etrafındakiyle de ilgili bir şey. Onun yarattığı mit ya da onun yarattığı ilişkilerde haleyi oluşturan bir şey. Biraz aura konusunda yol alabiliyoruz diye düşünüyorum. Başka takıldığınız aura durumu var mı? Birkaç şey daha var aura ile ilgili. Madem aura konuşacağız. Ben konuşmacı değilim, ama konuşacağız, konuşalım. Mesela bu örneklerde birkaç tane söyleyeceğim...

S.Ö.: Aurasını çizmeyi unutmuşsun Borga. Öyle bir şey yapsana!

L.Ç.: Şöyle bir şey söz konusu mu mesela? Biraz önce fotoğraftan söz ettin. Fotoğrafı, moderniteyi ayakta tutan bir araç olarak görür Benjamin. Oysa ki fotoğrafla ilgili bir çözümlemeyi düşündüğümüzde acaba aura fikrini fotoğrafla nasıl ilişkilendirebiliriz? Mesela postmodern süreçte bu tür işler üreten sanatçılar da var. Onların bu aura ile ilgili problemleri nerede acaba? Ya da böyle bir problem var mı?

B.K.: Ben özellikle Thomas Demand’ı bu konuda ilgi çekici buldum. Thomas Demand Alman fotoğraf sanatçısı. Ama fotoğraf çekmekten çok maket yapmakla uğraşıyor. Esas ilgi çeken kısmı da bu. Kopya etme, taklit etme fikrine ilişkin bir şekilde önemli kamusal mekânları maket olarak üretiyor. Ve ürettiği bu maketleri kusursuz ışıklandırmalar içersinde, çok inandırıcı prodüksiyonlar halinde büyük boyutlu fotoğraflara dönüştürüyor. Standart olan, çok soğuk gözükecek çeşitli bina görüntülerini, hatta gösterebilirim [Ekranda gösteriliyor] Çok akademik olmasın istedim ama ne yazık ki... Buradaki gördüğünüz nesneler tamamıyla bir arşiv odasında, bir kütüphanede, bir dokümantasyon merkezinde karşılaşılabilecek, son derece tozlu ve rahatsız edici ve insanın içini sıkabilecek görüntüler. Fakat bunları elle teker teker üreterek kusursuz hale getiriyor belki de. Ve onların içerisine kendi duygusunu ya da kendi elinden çıkmış olmanın verdiği bir özerklik, özel olma durumunu koyuyor. Bu, fotoğrafı çekildiğinde yüzlerce kopyaya dönüşebilir bir nüsha olabiliyor, ama fotoğrafı çekmeden önceki eylem şu: bunu bence aurayla sarıyor. Aslında senin yaptığın *Radikal* işine de yakın bir göndermesi var. Elde üretilmiş bir süreç var ve o süreç sonrası çoğaltıma giren, çoğaltımla kusursuzlaşıp daha da yapaylaştığında inandırıcı olduğunu düşündüğümüz çoğalmış yüzeye dönüşen bir veri. Bu mekânda olduğu gibi: Tamamıyla standart, rutin bir koridor ve o koridorun sanatçı tarafından seçilip elle katlanarak, belki günlerce uğraşılarak bir

imge halinde üretilmesi ve bunun çok büyük boyutlarda basılmış bir görüntü olarak karşınıza çıkması. Belki işin güzel ya da özel olan tarafı, bunu elinize aldığınızda sıradan bir mekân görseli olduğunu düşünüyorsunuz, fakat içine daldıkça kenar katlarını ya da yapıştırıcı izlerini görmeye başladığınızda, iş bir anda, tutkuyla, keşfinize dair bir çaba kazanmaya başlıyor. Aslında sinema ile ilişkili bir durum aynı zamanda, sinemada kurgulanmış setlerin, set dekorlarının ve çeşitli maketçilerin yaptığı işlere benzeyen bir süreç yaşatıyor. O maketlerin gerçeklik alanımıza, bizim gerçekmiş gibi zannetmemiz adına, sürüklenmesiyle ilişkili bir süreç.

Fotoğraf sanatçısı Jeff Wall' da bu şekilde çalışan sanatçılardan biri olarak örnek verilebilir. Jeff Wall tamamıyla gerçekçi olabilen, günlük, ve süreç fotoğrafına ilişkin tamamıyla kurgusal fotoğraflar üretiyor. Bu kurgusal fotoğrafları o kadar milimetrik hesaplarla, Rönesans resimleri gibi oran ve orantı içerisinde oluşturuyor ki, biz onları tamamıyla sıradan, anlık yakalanmış görüntüler olarak görebiliyoruz. Ama gördüğümüz görüntüler; kurgusallığı, tekrar canlandırılmışlığı işin içine girdiği andan itibaren yeniden üretilen o aura kelimesini kazanıyor. [Ekranda göstermeye devam ediyor] İşte bu fotoğrafın hazırlanması için yapılmış planlar, çeşitli set ekipmanları, yapay rüzgâr, kâğıtların uçuş yönü, insanların bakış yönleri... Hokusai'ın bir resminden adapte edilmiş, abartılmış bir görüntü. Onunla güzel ve etkili bir şeyi yaratma çabası.

L.Ç.: Salona sözü verelim. Ahmet Öğüt var. Berlin'de yapmış olduğunuz ortak çalışmayı anlatır mısınız?

Ahmet Öğüt: Berlin'de yaptığımız çalışma üçümüzün [Serkan Özkaya, Borga Kantürk, Ahmet Öğüt] bir araya gelip yaptığımız ilk ve tek çalışmaydı. Değişik bir deneyim olmuştu. Bir malzemeye karşı bir keşif serüveni yaşamıştık. Kısa bir süremiz vardı, fikrin acilen bulunup hayata geçirilmesi gerekiyordu. Borga'nın ve herkesin kendine özgü yöntemleri ortaya çıktı. Mesela serigrafi yapmayı bilmiyorduk. Serigrafi bastık dedik, ama serigrafi yapmadık. Borga'nın mucizevi asetat kesimleriyle ve benim uyduruk "Sünger" fikrimle, kötü bir boyayla, serigrafi görünümlü paket kâğıtları bastık. Çok ünlü bir markanın.

L.Ç.: Hangi markaydı? Hermes mi?

Ahmet Öğüt: Hermes. Siz de bir şeyler...

S.Ö.: Litografisini, yok, nesini yapmıştın sen?

Ahmet Öğüt: Litografisini.

S.Ö.: Litografi değil başka bir adı var onun.

B.K.: Linol baskı.

S.Ö.: Hayır, sen bir şey hazırlayıp getirmiştin. İğrenç bir şeydi.

B.K.: Marley plaka. Onunla bir şeyler denemeye çalışmıştık. Başaramayınca serigrafi atölyesi aradık. Serigrafiyi de bulamayınca, en ucuz ve en korsan yöntem olabilecek asetatı kesip, üzerine aldığımız ucuz sarı süngerle, yirmi beşe otuza yakın nüsha...

S.Ö.: Daha kolay bir yol vardı. Önerdim, ama kabul edilmedi. Fotokopiciye götüreyim dedim, istemediler.

Ahmet Öğüt: Aurası olmazdı herhalde. Ben Borga'ya bir şey soracağım. Senin küçük müze projenden bahsetmek ister misin, yoksa sürpriz mi olacak?

B.K.: Küçük Müze Projesi de aslında Serkan'ın bienal arifesinde *Radikal*'le yaptığı, gazete kopyalama projelerinden birinin devamı. *Radikal*'le görüşmeler sonucu bienal sürecinde sanat izleyicisine, sanatsevere bir armağan sunma fikri üzerinde anlaştık. "Kutu" adlı bir galeri üretiyorduk. Üç beş yıldır süregelen bir faaliyet, "kendi galerini kendin yap" projesi üzerineydi bu çalışma. Bu çalışmanın son ayağı gazete ile birlikte çoğaltılmış, tamamıyla nostaljik bir imge olabilir: Çocukluğumuzda katlayıp yaptığımız, gazeteler tarafından verilen kâğıt evleri çağrıştıran bir müze üretmek. Bu müzenin İstanbul baskısı ve hatta Türkiye baskısı olsun da istiyoruz. 17.000 ya da 40.000 adet olarak üretip, o üretilmiş müzenin içersine de yurtdışından, bağlantı kurduğumuz, Matts Leiderstam isimli sanatçının İstanbul için sadece o kâğıt üzerine üreteceği işin çoğaltımlarıyla birlikte, izleyicinin kendisinin eline alıp, uhu, yapıştırıcı sürüp, katlayıp yapıştırabileceği ve kendi evinde yaşatabileceği bir müze oluşturmak istiyoruz.

Ahmet Öğüt: İçinde hakiki bir yapıt olacak.

B.K.: Sadece o kâğıt üzerinde, izleyicinin sadece o an aldığında kesip yapıştırarak yapabileceği bir yapıt.

S.Ö.: Dünyanın en prestijli müzesine de konacak olsa bu iş, gene senin evinde de olan o şey konacak. Güzelliği belki de burada.

B.K.: İmitasyon veya taklit olmaktan öteye geçen nokta belki de burada ortaya çıkıyor. Davet ettiğimiz sanatçı daha önceki işlerinin küçük bir varyasyonu ya da uyarlanmış bir kopya nüshasını vermek yerine, size sadece o düzlem içersinde, katlayabileceğiniz kâğıt mekân içersinde olabilecek şekilde tasarladığı bir projeyi veriyor. Ve bu proje siz makası ve uhuyu elinize aldığınızda hayat bulacak bir mekâna dönüşüyor.

S.Ö.: İstanbul ve Stockholm ile ilgili bir şey yapıyor değil mi?

B.K.: Bir İstanbul silüeti ile Stockholm silüeti üzerine giden, iki mekânı, iki kenti çakıştıran bir çalışma yapmaya çalışıyor sanatçı. Aslında, geçmişle ilişkili bir İstanbul imgesi üzerinden hareket eden bir çalışma. Stockholm'de bir müzede yer alan, eski bir gezginle beraber seyahat eden, 19. yüzyılda İstanbul'a uğramış bir sanatçının elinden çıkma İstanbul Boğazı manzarasının bir edisyonunu bu galeri için mizansen olarak kurgulayacak. Bunun tam karşısında da Stockolm'e dair bir imgeyi kurgulamayı düşünüyor. Bu şekilde kentin geleceği ve kentin geçmişine bakış gibi iki fikri İstanbul temalı bienal arifesinde sunmayı uygun buldu sanatçı.

L.Ç.: Başka sorusu olan var mı acaba? Buyurun.

İzleyici [Denizhan Özer]: Karşı Sanat'ta sergi için resim topluyorduk. Beni bir Türk sanatçının evine gönderdiler. Gittim orada sanatçıdan bir resim alacağız. Bir baktım asistanları orada. Aynı resmin bir sürü kopyalarını yapıyorlar. Sanatçının kendisi hiçbir şey yapmıyor, her şeyi orada asistanları yapıyor. Sağdan sola bir sürü tuval sıralanmış, aynı desen çizilmiş, bir şekilde boya sürülüyor üzerlerine. Acaba bunu nereye koyuyorsunuz? Asistan hocasını mı taklit ediyor, yoksa hoca asistanı mı taklit ediyor, yoksa bir kopya mı yapılıyor? İkinci bir örnek vereceğim. Londra'daki atölyemin yarısını kiraya vermiştim. Bir gün içerde yabancı bir adam gördüm, şaşırdım. Sen kimsin? Beni buradaki sanatçı kiraladı, dedi. Bir baktım, bir fotoğraf var: bir el var, elde bir çiçek duruyor. Onun aynısını

koskoca dev üç metrelik tuvale aktarıyor. Bunu yapan kişi de Kostabi'nin asistanlarından bir tanesi. Şimdi orada yapılan eser sanatçının kendi elinden çıkmıyor. Sanatçı kendisi imza atmıyor. Başka birisi imza atıyor. Ve o sanatçının adına imza atıyor. Aynı zamanda bir fotoğraftan kopya olarak yapılıyor. Bunu nereye koyacağız o zaman? Bu soru ikinize de.

S.Ö.: Mark Kostabi'nin bütün esprisi o. Yapıtının bütün esprisi o.

Denizhan Özer: Ben Kostabi'den bahsetmiyorum. Kostabi'nin asistanını da bir başkası kullanıyor. Kostabi gibi sürekli çalışan birisi değil. Ve orada birisine bir resim yaptırıyor. Altına da kendi imzasını atıyor. Bunu nereye koyacağız? Yani bu bir taklit mi, taklidin taklidi mi, yoksa fotoğrafın taklidi mi?

S.Ö.: Prodüksiyon, bana sorarsan. Bence prodüksiyon; her şey mübah olabilir yani. Ahlaklı mı, değil mi, diye soruyorsan, belki de değildir. Eğer kendi "ben yaptım, elle yaptım" diyorsa yalan söylüyordur. Ama yoksa, üretim bunu gerektiriyorsa onu yapmıştır. Ne bileyim ben, anlamadım. Boyasını da kendi yapmıyor diye de kızabiliriz adama.

Denizhan Özer: Hiçbir işini kendi yapmıyor, bir başkasına yaptırıyor, altına da o başkası o sanatçının imzasını atıyor.

İzleyici : Burada yapılan işin kendi değil de, düşüncenin önemi var zannediyorum. Sanatçının o işi düşünmüş olması önemli. İşçiliğe önem verilmiyor demek ki. Önem verilen şey, sadece düşünülmüş olan düşünce. 'Kim yaparsa yapsın düşünce bana aittir, asıl olan düşüncedir' fikri var zannediyorum.

S.Ö.: O da olabilir, talep de olmuş olabilir. Kendi yapamayacağı kadar çok resmini almak isteyen alıcı vardır. O zaman aynısını yapacağına, inandığı asistanlarına yaptırır.

İzleyici: Bu sadece bugüne ait olan bir şey değil. Yani Mikelanj'ın da, Rubens'in de yaptığı, yaptırdığı, imzalarını attığı, yer yer rötuş yaptığı, ama bütün işlerin başkalarına ait olduğu işler var.

İzleyici: Ya da kiralanan kişi asıl sanatçı, ama kimliğini açıklamak istemediği için ona imzalattırıyor olabilir, diye düşündüm.

Denizhan Özer: Sanatın gerçekliği nerede kaldı o zaman?

S.Ö.: İşte, karıştırılıyor diyorum ben de: Gerçek ile hakiki olmayan, ahlaki ile gayri ahlaki olan ve güzelle çirkin olan... Hepsini birbirinde katarsak, yani güzel olan, aynı zamanda doğru, aynı zamanda ahlaklı olan ise, o zaman doğru bir şey değil bu adamın yaptığı; çünkü ahlaksız bir şey yapıyor ve zaten kendi yapmıyor, demek ki çirkin olacaktır diye de düşünebiliriz o resim için. Alıcı bulmayacaktır diyebiliriz. Ama bence işler öyle yürümüyor. Yani adamın bir tarzı varsa, o resimden fotoğraf da çektiyse bir sürü bastırır. Yani onun avukatlığını da yapmak istemem ama çok başvurulan bir yöntem bu.

B.K.: Biraz patent meselesi gibi. Bir sanatçı böyle bir yöntem, bir buluş buluyor ve bu buluşu kendisi devamlı sürdürmek yerine, kendine asistanlar tutuyor ve asistanlar o buluşu onun adına sürdürüyorlar ve sanatçı *trademark* oluyor aslında. Ya da bunun tam tersi, ahlak kelimesinin karşılığını biraz daha bulabileceği sanatçı örnekleri de var. Francis Alÿs mesela, sokaktan bulduğu sokak illüstratörlerine, adı duyulmadık ressamlara çeşitli resimler yaptırıyor. Ama bu insanların isimlerini de projesi içersinde kullanıyor, kimi sanatçılar kullanmayı tercih etmeyebilir ya da kimi asistanlar veya bu şekilde işler üreten, başka sanatçının isteği altında işler üreten sanatçılar da isimlerinin verilmesini talep etmeyebilir. Belki sadece karşılıklı anlaşma içersine girmişlerdir.

Denizhan Özer: Serkan az evvel prodüksiyon dedi, bu terim daha doğru olmuyor mu? Mesela Factory diye bir yer var, sanatçılar yaptıkları işleri, bütün çizimlerini veriyorlar, onlar Factory’de yapılıyor. Sonra da orada o sanatçı adına sergileniyor. Günümüzde yaşanan bu postmodern süreç mi acaba bizleri sürekli olarak taklide, kopyaya ya da yeniden kendi kendimizi tekrara bir şekilde sebep oluyor?

S.Ö.: Bu zaten Rönesans’a dek gitmiyor mu? Rönesans’tan önce zaten çok fazla imzadan ziyade, kilisenin sipariş ettiği şeyleri en iyi yapanı çağırıyorlar. Rönesans’ta dahi koskoca atölyeler var. Hatta Denizhan [Özer] sen anlatmıştın, Tintoretto, tarzını öğretiyor ve öyle bir üretim süregeliyor, kendisi çok da ellemiyor.

B.K.: Hatta şimdi spekülasyonları olan çeşitli Rembrandt tabloları çıkıyor ortaya. Sanatçının yapmadığına, onun adına imzalandığına dair buluntu resimler çıkabiliyor ortaya. Bu sanatçının çıkış noktasıyla ilişkili bir sürece...

S.Ö.: Bence bu bireye verilen abartılı önemden kaynaklanıyor. Hakikaten bu belki Batı düşüncesiyle çok ilintili bir şey. O'nun eli değmiş olması gerekiyor, o tek kişi, o dâhi sanatçı giderek inanılmaz bir önem kazanıyor ve artık burnunu sildiği mendilleri de müzeye asıyoruz biz. Küçükken çiziktirdiği saçmasapan resimlerini bile. Hiçbir derinliği olmayan mektubunu da yayınlıyoruz, okuyoruz. Böyle bir fetişizm de var. Hastalıklı bir şey bana sorarsan. Fabrika kurup, yapın benim resmimi demek de garip geliyor ama, veriyorsa parasını, olabilir. Satın alıyor neticede. Fırçayı satın alıyor, boyayı satın alıyor. Ne çizeceğini biliyor, ne çizileceğini söylüyor, öteki de yapıyor herhalde.

L.Ç.: İşte zaten Denizhan'ın da söylediği şey: Bütün bu ilişkide belirgin bir arz-talep ilişkisi var. Bu bir prodüksiyonsa –belli ki bu prodüksiyon– orijinal yapıtın ortaya çıkması için gerekli olan arz-talep ilişkisinin dışarısında bir şey. Dolayısıyla bunu alan adam herhalde ikincil, üçüncül kopyaya o kadar para vermeyecek. Burada tabii orijinallik fikri önemli, ama alan adam zaten buradaki ticari bir şeyse karar verip de bunu ödüyorsa, galiba artık sanat eseri dediğin şeyi konuşmuyoruz. Burada bir tür prodüksiyonun üretimi ve onun belli bir değerde piyasaya verilmesini konuşuyor olabiliriz. Peki, sorular var. Buyrun.

İzleyici: Esasında fikir babası kimse o herhangi birisine yaptırabilir. Mesela sizin projeleriniz hoş fikirler, siz kendiniz de yapmayabilirdiniz. Sizin gibi yetenekli herhangi birine de yaptırsanız olurdu. Ama bir şey sormak istiyorum. Hoş bir fikir yahut projenin sanatçının kişiliğiyle bir alakası yok gibi. Bir fikir bir sanat eseri haline çok zor dönüşüyor. Belki sadece bir başlangıç noktası olabilir. O işlerde sizle ilgisi olan bir şey hissediyor musunuz? Ya da herhangi birisi bir fikir verebilir siz de onu yapabilirsiniz. O kadar çok bilgi var ki, o kadar çok şey var ki şu anda, insan bir sürü şeyden etkilenebiliyor ama, o kendine ait bir şey olmaz esasında. Yani bir filme gidersiniz, filmden çıkarsınız, bir eser yaratabilirsiniz, o size ait bir şey olmuyor Aura da her şeyde bulunmuyor. Çok kolay bulunabilen bir şey değil.

B.K.: Yanıt aslında şu olabilir: Bir filme gidersiniz, izlesiniz ve ona dış gözlerle dahil olursunuz. Sanat yapıtını bir prodüksiyon olarak tarif edersek, o on kişiye dayanılarak üretilen bir şeyse, fikri paylaşma aşamasında yaşadığınız şeylerle bile iz bırakıyorsunuz. Sizin bıraktığınız iz, kurmaya

çalıştığınız aura fikrine de dahil olacak bir şey. Süreci başlatan bir katalizör görevi üstlenmek belki de, o fikrin taşımasıyla bir şeylerin biçim bulması...

İzleyici: Ben mesela bunu çok fazla hissetmedim. Arkasında bir kişi olduğunu hissetmedim. Herhangi birisi de yapabilir. Belki de başlangıç olabilir. Daha sonraları, çok kişi girse bile arkasında bir kişinin olduğu hissedilebilir.

B.K.: Aslında güzel ya da önemli olan kısım, yapıtı Serkan gibi başka birisinin de yapabiliyor olma olasılığı, ama başka birinin yapmıyor olması gibi bir durum. Başka biri de yapabildiğinde, o başka biri yapmayı tercih ettiği için, bu hazzı ya da bu eylemi yaparak işi sanatlaştırabilir. Ama bunu tercih etmiyor veya sanatçının bunu yaptığı süre tamamen doğru seçilmiş bir süre olduğu için, önem kazanıyor. Belki dünya üzerinde birçok kişi böyle eylem deniyor, fakat bu eylem en doğru süreçte, en doğru zamanda veya en doğru mekânda yapıldığı şekilde karşılığını buluyor.

L.Ç.: Tabii sizin sorduğunuz soruyla buradaki iki üretimin arasında temel olarak bu kelimelerden ne anlıyoruz meselesinde tartışma var. Dolayısıyla sizin düşündüğünüz anlamda Kant'tan –ne yazık ki Kant'tan– başlayan süre içerisinde, yüce sanatçı, yüce imge kuran sanatçı fikri yok burada.

S.Ö.: Yüce fikrine de gönderme yapmayı her zaman...

L.Ç.: Yüce fikrine gönderme yapıyorsun sadece, bunu gönderiyorsun ama ürettiğinin tek başına bütün bu dünya için özel bir imge olduğunu da herhalde savunmuyorsun. Savunuyor musun?

S.Ö.: Şimdi bunu benim değil, başkasının savunması anlamlı olur. Demin söylediğiniz gibi –sanat, yapıt neyse dediniz ya– ben cebimden bir resim çıkarıp “harika bir şey yaptım” veya “şuna bak ne kadar güzel benim kedim” diye bir şey gösterirsem veya evde yaptığım çiçeklerin resmini göstersem, bunlar sizi çok da heyecanlandırmayabilir. Önemli olan benim ne hissettiğim ve ne kadar duyguyla vs. ile bağlı olduğum değil de, o yapıt ve izleyen ilişkisindeki dinamik.

L.Ç.: Dolayısıyla tabii savunmuyorsun. Şimdi burada fikirle imge başka şeyler. Sizin söylediğiniz noktada şöyle bir durum var: Tabii ki bizde de klasik olarak bildiğimiz sanatçı tanımında böyle bir şey çıkacak. Gayet doğal. Bu dünyada var olmayan bir şey ortaya çıkaran birisinden söz

ediyorsunuz. Buradaki üretimler ise öyle bir üretim değil zaten. Bunlar tamamen kültürel olarak etrafımızda dolaşanları tekrar kullanıma sokmaya çalışıyorlar. İkisi çok farklı. Burada yücelik kavramını da zaten Kant üzerinde okursak, öyle bir yücelikten söz etmemiz gerekiyor. Çünkü zaten kültürel bir kod olarak etrafımızda dolaşıyor bunlar. Sanatçılar sadece onları tekrar kullanıma sokmaya çalışıyorlar. Ama bu kullanıma sokma halinde de birtakım farklılıklar var. Tabii sanattan ne bekliyorsunuz, esas mesele belki de burada gizli. Bu üretimlerde siz sanatçıyı mı görmek istiyorsunuz? Bu üretimlerde sanatçının düşündüğünüz şekilde olmadığını bir şekilde, zaten sanatçının var olan bir şeyi tekrar ettiğini mi görmek istiyorsunuz? Veya bu sanat eserinin çok önemli, çok değerli mi olduğunu, dünyadaki bütün sanat eserlerinden veya dünyadaki diğer bütün üretilmiş nesnelerden daha önemli mi olduğunu görmek istiyorsunuz? Tartışma aslında buralarda gizli. Ama bu yüzden üretimle beklenti arasındaki ilişki burada kopuk.

Denizhan Özer: O zaman şöyle bir şey doğmuyor mu?: Sanatçının ötesinde bir pazarlamacı düşüncesi sanatçılar için sanki ağır basıyor.

L.Ç.: Nasıl mesela?

Denizhan Özer: Kim ne yaptırırsa yaptırsın, bir şekilde satışa yönelik olarak ya da kendisini *promote* edecek şekilde bir şey üretiyor.

L.Ç.: Senin demin verdiğin örnekte mi [işlerini başkasına yaptıran sanatçı örneği], yoksa burada mı?

Denizhan Özer: Demin verdiğim örnekte. Onu nereye koyacağız? Ben atlatamıyorum bunu kendi kafamda.

L.Ç.: Sonuçta bunu bir yere koymak zorunda değiliz.

Denizhan Özer: Baskı resimde dürüstlük var. Adam 1/100 yazıyor ama 1/300 diyor. Bunu da hiç alakası olmayan bir insan yapıyor, çiziyor ve o kişinin imzasını atıyor.

İzleyici: Baskı tekniğini kullanarak yapılan iş gibi. Dört beş kişiye, aynı sanatçıdan on onbeş tane üretilmesi belki aynı şeydir.

L.Ç.: Tabii şüphesiz, ama şimdi buradaki üretimi illa bir yere koyacağız diye bir tartışmaya girmeyelim. Dünyada hiçbir yere oturmayan sayısız üretim vardır, bunlar da sanat eseri olmak zorunda değildir.

S.Ö.: Peki bunun 100 deyip de 300 tane çoğaltılıyor olması, onun sanatına bir halel getirmiyor elbette. İyidir, kötüdür. O adam ahlaksızlık yaparak daha çok para kazanıyor. Bunun ne alakası var?

L.Ç.: Hukuksal bir şey. Bunun sanatla alakası yok.

İzleyici: Ben size cevap verebilir miyim? Ben şöyle düşünüyorum: Borga'nın açıklamaya çalıştığı gibi, o eserlerin aurasının olmayacağını düşünüyorum. Bunu böyle bir sınıflandırmaya tabii tutabilirsiniz.

L.Ç.: Mesela söylediğiniz şeyi de şöyle düşünebiliriz. Gene Serkan'a cevap vereyim. Aura kişiyle sanat yapıtı ile arasındaki geçen ilişkidir aynı zamanda. Yani birisinin elinden çıkmış olsa da, o sizin için hiçbir şey ifade etmeyebilir. Ama sizin onla kurmuş olduğunuz bir bağ vardır. Bu bağ da aurayı ayakta tutar. Yani sonuçta sanat eseri sadece üreten kişi değil, onu algılayan kişiyle de ilgilidir.

İzleyici: Ama bir yönü ile tabii ki eksik olacak. Böyle bir iletişimden bahsediyorsak...

L.Ç.: Hiç önemli değil. Burada fikir, en azından benim şahsi fikrim, şu; eğer ben ve o arasında bir ilişki varsa o'nun tek ve biricik olmasının hiçbir önemi yoktur.

İzleyici: Bence vardır. Bir sanat yapıtından ne beklediğinizle ilgili bence vardır. Bunu kendi deneyimlerimden de biliyorum. Eserleri izlerken, o enerjiyi çok net algılayabiliyorum, iletişim kurabiliyorum. Şimdi isimler üzerinde konuşmanın doğru olmayacağını düşünüyorum. Bir başka örnek vermek istiyordum mesela. Bunu bir illüzyon olarak da düşünebiliriz tabii. Bir çift, Matisse tablosu alıyorlar, evlerine getiriyorlar, çok mutlu, memnunlar ve büyük bir keyif içindeler. Bir süre sonra bu tablonun sahte olduğunu, çok iyi bir kopya olduğunu öğreniyorlar. Ayrıca bu kopyaları yapan kişi yakalanıyor ve birtakım yargı süreçlerinden geçiyor. Tabii o hukuksal alanda da bunların tartışmaları, bu paneldeki boyutta tartışılıyor aslında. Bunlar nedir, sanat eseri mi değil mi, nasıl çözümlenecek, suç mudur gibi. Eserin sahte olduğunu öğrendikleri zaman çift birden "büyüsünü yitirdi artık bizim için, hiç değeri yok bu tablonun" diyorlar. Her şey aynı, ama bunu öğrenmiş olmakla, bunun artık sahte olduğunu bilmekle büyüsü gitti, bizim için hiç önemi yok diyorlar. O zaman bunun bir illüzyon

olduğunu da düşünebiliriz. Ama bence önemli olan birtakım şeylerin dışına çıkabilip –bu marka olabilir, isim olabilir– birebir o üretilen şeyle ilişki kurabilmektir. Ben bunu yaptığım zaman birtakım şeylerin ayırdına varıyorum ve yapıtla iletişim kurduğumu, bana yakın olduğunu düşünebiliyorum.

L.Ç.: Siz aslında çok güzel bir şey söylüyorsunuz. Burada önemli olan demek ki ona biçilmiş olan fiyat değil, ona verilmiş olan değerdir. Bu iki kişi açıkyüreklilik ile, bu “bizim için artık değersiz” diyorlarsa demek ki vermiş oldukları paranın hiçbir önemi yoktur, ona bir değer biçmede. Aslında söylemeye çalıştığınız şey çok ilginç. Aslında sanat yapıtında, sizler arasında geçen diyalogda, en önemli olan sorun bu. Aurayı oluşturan şey bizim o yapıta vermiş olduğumuz değerdir, aynı zamanda. Ve bu tek ve biricik olmak zorunda olan bir şey değildir. Benim gözümde böyle işliyor.

Şimdi burada tabii, en azından bugün bu konuşmayı yaptığımızda, vermiş olduğunuz örneklerde daha kişisel bir durum da var. Denizhan’ın örneği için de geçerli. Sonuçta bir el emeği durumu söz konusu. Yani birisinin elinden çıkmış olan şeyin, –tarihsel süreçte biliyoruz ki işçilik olarak da– normal makineden çıkmış olan şeye karşılık bir değer oluşturduğu ortadadır. Biz yeri geldiğinde –buradaki bütün konuşmalarda geçiyor– kopyanın bile değerli olduğunu söylüyoruz. Ama ona niye değer verdiğimiz ile ilgili tartışma ortada. Onun tabii ki orijinal olmadığını biliyoruz ama o bize orijinale giden yolda bir referans. Belki o bize orijinali hatırlatan bir şey. Yani mesela bu mailler... Senin takıldığın nokta ile ilgili bir mail geldi. Burada fotoğrafla ilgili konuşmadığımız bir şey var ki bütün bu tartışmanın da özünü oluşturuyor açıkçası. Fotoğrafa ilişkin ise şöyle bir mail geldi. Kopya ile taklit arasındaki ilişkiyi söylemeye çalışıyor. Mail atan kişinin yeni çocuğu olmuş.Ve ilginç olan şey şu; çocuğun sürekli fotoğraflarını çekiyor ve diyor ki, “benim için aslolan” –çocuk da önünde duruyor– “çekmiş olduğum fotoğrafın çocuğun en güzel ânı olduğunu gördüğüm için, çoğunlukla fotoğrafa bakıyorum”. Bu fotoğrafa bir değer biçiyor. Ama bu değerle çocuğa vermiş olduğu değer başka bir şey. Başka soru var mı? Siz buyrun efendim.

İzleyici: Efendim ben izin verirseniz auranın ne olduğunu iki örnekle açıklamak isterim. Davut’un neden aurası var? Davut’u yapan insan, dünyanın gelmiş geçmiş en büyük dâhilerinden birisiydi. Ve bu insan, bu

noktaya gelebilmek için, önce Miken medeniyetinin yarattığı bütün heykelleri gözden geçirdi ve Miken medeniyetindeki sanatçıların neden öyle yaptığını özümsedi ve bunu kendi beyninde, bilgisayarında bir güzel halli hamur etti. Sonra İyonya medeniyetinde yapılmış olan heykelleri inceledi, daha büyüklerini. O sanatçılar Miken'lerin üzerine inşa edilmişlerdi. Onları da halli hamur etti. Sonra Eski Yunan heykellerini inceledi. Onlar daha da üstündü ve daha incelikler içeriyorlardı. Onu da hazmetti. Ama nerede hazmediyor? Dâhiyane beyninin içersinde hazmedip, halli hamur ediyor. Bütün o özellikleri içeriyor. Sonra Roma heykellerini inceledi. O sanatçıların bütün sanat yaşamını, gözlemlerini, o gözlemlerini parmaklarıyla nasıl mermere nakşettiğini özümsedi. Bütün bunların toplamı olarak kendisi de hayatı boyunca birçok eserler verdi ve bu eserleri verirken de birçok estetik tecrübelerden geçti. Ve bütün bu Miken'lerden beri gelen bütün sanatçıların yaşadığı, özümsediği, dile getirdiği, yaptığı şeylerin hepsinin bir külliyesi olarak Davut heykelini yaptı. Davut heykelinin içersinde o dâhiyane beynin ve becerikli 1500 yıllık bütün heykel sanat uğraşlarının bir özeti, bir toplamı var. İşte bu toplamı fark edebilmek için fark edecek gözün ve beynin önce üstün bir beyin olması lazım ve az buçuk bütün bu söylediğim medeniyetlerin heykellerini görmüş ve onlar niye böyle yapmış diye düşünmüş olması lazım. İşte böyle çizgi üstü bir göz ve çizgi üstü bir beyin Davut'un heykelini gördüğü zaman ağlamaya başlıyor. İçinde sorduğu şeyleri her şeyi o Davut heykelinde buluyor. İşte bu auradır. Davut heykelinin aurasıdır. Ve bu aurayı görmek için göz, kavramak için beyin ister ve geçmiş ister.

İkinci örnek olarak Mimar Sinan'ı verebilirim. Mimar Sinan, Mimar Sinan olmadan önce gerek İstanbul'da, gerek Rumeli'nde ve Irakeyn seferinde askerdi. İki sene sürmüştü Irakeyn seferi. Yol boyunca bütün mimari eserleri gördü, onları hazmetti. Hayatı boyunca kendi de birçok şeyler yaptı ve yaptığı şeyleri beğenmedi. Mesela, "Süleymaniye benim kalfalık eserimdir" diyor. Selimiye'de şahikasına ulaştı. Bütün bu gördüğü şeylerin külliyesini, cemini, hepsinin toplamını Selimiye'de dile getirdi. Onun için Selimiye taşla yazılmış bir şiirdir. Bunları özümsemiş bir beyin ve bunları özümsemiş bir çift göz Selimiye'nin karşısına geçtiği zaman ağlamaya başlar. Gözlerinden şakır şakır yaşlar akar. Bence aura budur. Aurayı tanımak için de, göz, yaşanmış tecrübeler, beyin teri dökmüşlük, başkaları şu camileri, kubbeleri, köprüleri, su kemerlerini yapmış diye

düşünmüş olmak ve sonra da Mimar Sinan'ın yaptığının %30'unu, %40'ı kadarını anlayıp, onu görebilmek olayı. O zaman işte insan, Selimiye'nin civarında aurayı da görüyor. Yahut aura görmüyor da Selimiye'nin şiirselliğini ve ruhunu görüyor. Buna da birileri aura demişler.

Şimdi bir müzik parçasının iyi veya kötü olduğunun kararını cebinde bir kaset parası veya cd parası olan adam veriyor. Eğer herhangi bir sanat eserini –müzik olsun, resim olsun, ne olursa olsun– satın alan adamın bilgi dağarcığı, gözünün, kulağının keskinliği, cebindeki cd parası veya tabloyu alacak para kadarsa bu adama her şeyi yedirebilirsiniz. O önüne gelen samanı da yer, otu da yer. Her şeyi yer. Ona güzel salata veya kebaplar pişirmenize gerek yok. Ama aurayu anlamış birisi herhangi bir sanat eserine baktığı zaman onun saman mı, yoksa süper bir yemek mi olduğunu anlar.

İzleyici: Ben merak ediyorum. Eserler hakkında bu bilgilere sahip olmasaydınız onları gördüğünüzde gene ağlar mıydınız? Bu bilgilere önceden sahip olmayan birisinin ağlayıp ağlamayacağını merak ediyorum.

İzleyici: Eğer Beethoven Hakkâri'de dünyaya gelseydi çok iyi kaval çalardı. Eğer bir insanda çok iyi kulak varsa, yani Hakkâri'nin Beethoven'ıysa, geçmişi de yoksa, ama müzik açısından süper bir beyni varsa, o adam çok iyi bir müzik eserini dinlediğinde gözleri yaşarır. Ama sıradan adam da olmaz. On milyonda bir çıkar.

Ahmet Öğüt: Konu başlığı kopya. Bende o yüzden cevabı intihal yaparak vereceğim. Bu sözü bir düşünürden okumuştum. Kim olduğunu hatırlamıyorum. O yüzden intihal yapıyorum. Dipnot veremeyeceğim ama. Burada vazgeçilesi gereken şey aslında "teröre varan saygı", yani orijinale ve sanatçıya karşı duyduğumuz "teröre varan saygı". Orijinal yapıta, sanat eserine, sanata karşı duyduğumuz bu saygı limiti aştıktan sonra tehlikeli olmaya başlıyor. Ve bu bizim önümüzü tıkıyor. Burada bulunan ve konuşan iki sanatçının da aslında bütün işlerinde yapmaya çalıştıkları şey bu: Bu saygının dışında, ürettikleri şeyin orijinalliğini de düşünmeden, önlerine bu soruyu koymadan, yeni bir üretim biçimi geliştirmeye çalışıyorlar. Bütün meseleleri bu.

İzleyici: Barcelona'da bir Picasso müzesi, Picasso evi vardır. Picasso orada yaşamıştır. İçeri girersiniz, sağ tarafta bir oda vardır. Orada Picasso'nun on dokuz yaşında yapmış olduğu bir resim vardır. Bu resim

bütün Rönesans ressamlarının fevkinde birebir bir resimdir. Fotoğraf gibi bir resimdir. Aynı Rönesans ressamlarının yaptığı resimler gibi, fotoğraf cinsinden bir resim. Picasso'nundur. Picasso on dokuz yaşında iken bütün Rönesans'ı hazmetmiş. Bütün özellikleri anlamış, kavramış ve parmak becerisiyle de bütün Rönesans'ı, hatta onların şahikasını tuvale dökecek güçte bir insan, on dokuz yaşında. Ondan sonra da zaten bu tip resim yapmamış. Şimdi taklit ve kopyadan bahsetmek istiyorum. Bir *Mona Lisa*'yı alalım. Bir de Picasso'yu alalım. *Mona Lisa*'nın yapıldığı tarih 16. yy. 16. yüzyıldaki dâhi ne kadar iyi olursa olsun, onun dağarcığında 16. yy'a kadar olan ressamların birikimi var. Fazlası yok. Picasso da dâhi. Ama Picasso'nun dağarcığında 19. yy. başına kadar olan bütün birikimler, bütün tecrübeler var. Eğer Picasso 21-22 yaşında *Mona Lisa*'yı taklit etmiş olsaydı, şüphesiz 19. yy. kadar kendi içerisinde hazmettiği şeyleri de o taklidin içerisine sokacaktı. Ve belki Picasso'nun taklidi, aslından daha üstün olacaktı. Çünkü Picasso daha şanslı, o beş yüz yıl daha fazla birikime sahip. Üstelik o da dâhi, o da dâhi. Taklit bir yerde iyi de olabiliyor.

L.Ç.: Siz şimdi çıtayı o kadar yukarıda tutuyorsunuz ki, verdiğiniz örnekler dâhiler üzerine. Üretim yapmak için illa dâhi olmaya gerek yok. Buradaki iki üretim de zaten bunu göstermeye çalışıyor. *[Gülüşmeler]* Kendi içlerinde bir değer pırıltısı olabilir – ama buna üstünüze alınmadan cevap verin... Efendim, bakın, bu söylediğiniz şeylere kimse hayır demeyecektir. Sadece aradaki fark şu: Böyle bir üretim zincirinin içerisinde durmayan birileri var hayatta artık. Buradaki üretim zihniyetiyle sizin söylediğiniz ilişkiler arasında ancak bir yanyanalık olabilir. Dolayısıyla bugün de bu sanatçıların Picasso'nun açtığı yoldan gitmelerinin hiçbir anlamı yoktur. Biz bu ilişkiyi, bu yan yanalıkları da görerek anlamaya çalışabiliriz. Burada illa bu insanlar kalkıp, ta Antik Yunan'dan beri olan bu bilgiyi özümseyerek bugün karşımızda oturmak zorunda değiller. Böyle bir kural ve aidiyet bir ölçüde kültürel bir ilişkidir. Kültürel ilişkide kendinizi bir sınıfa ait görüyorsanız, o kültürel ilişkideki, o sınıfın birtakım vecibeleri vardır. Bunu yerine getirirsiniz. Bunu yerine getirmiyoruz diye de sanatçı olmuyoruz anlamına gelmiyor diyor arkadaşlar. Sizin yanınızdaki hanımefendinin bir sorusu vardı.

İzleyici: Ben herhangi bir üretime bakarken, göz önünde bulundurduğum şey "bu insan, üretim kimliğini nasıl koymuş ortaya?". Mesela "Ben milyonlarca kutu üreteceğim, çünkü benim sanatım terapi şeklindedir".

Veya “Ben eserlerimi hep başkasına yaptıracağım. Birinci eserimi Ali’ye yaptıracağım. İkincisini başkasına. Ama ben karar vereceğim buna.” Çoğu kez şöyle bir şey oluyor mesela: bir dükkâna giriyorsunuz, orada çalışmayan makineler var ve aslında bunun bir sergi salonu olduğunu anlıyorsunuz. En sonunda dipnotta bu bilmem kim tarafından yapılmıştır, fikir şuna aittir, bu aletleri üreten parçalar şuradan gelmiştir, aletleri üreten şu insandır. Üretirken kolunu kaybetmiştir... Bu tarz bilgiler bence önemli. Benim tartıştığım şey ancak burada olabilir: interaktif bir projede ses düzenini kim kurmuş gibi bu tarz bilgiler verilmesinde. Bunu sanat sergilerinde görmek pek mümkün olmuyor. Eğer tasarım veya reklam şeklinde olsaydı, bu daha açık olacaktı. Ben bir sanat eserine değer verirken, fikrin veya oluşumunda birçok kişinin yer almış olması beni rahatsız etmeyecek. Niye bu yok? Bu gayet rahatlıkla söylenebilir de. Zaten günümüzde aura denilen şey birtakım malzemelere de bağlı bir şey. Mesela Reichstag binasının kaplanması benim için aurasal bir şeydi, ama ben bir insanın hepsini yapmış olmasını beklemem. Bütün o örtüleri dikmesini beklemem. Dürer’in de birden fazla *wood cutter’ı* vardı. Sonuçta gözü iyi gören onları ayırdt ediyordu. Bu dönemle de ilgili bir şey. Onun da farkındayım. Fotoğraf bulunmadan önce teknik çok önemliydi bütün ressamlar için. Gerçekten taklit. Ressam karşısındaki insanları ne kadar iyi yapabiliyordu, bu önemliydi. Lenslerle bu aşıldıktan sonra tabii ki artık göndermeler yapılabilecek bir şey haline geldi. Gördüğümüz birçok örnek de aslında referans biçiminde çalışılmış işler. Ben burada ne taklit, ne de kopya şeklinde bir şey görüyorum.

L.Ç.: Tabii zaten sanatçılar da bunu gizlemiyorlar. Bunu aleni bir şekilde de ortaya koyuyorlar. Ortaya çıkardıkları iş bilinmeyen bir şey değil ki.

İzleyici: Tecrübe dediniz. Tecrübe artı niyet gibi bir denklem kuruyorum kendimce. Bir font üretirken bile ben helvetica’yı alıp adını biraz değiştirip, piyasaya satıyor muyum? Yoksa ben helvetica’yı alıp ona bakarak, onun taklidini yapıyorum ve onu ayrı bir font olarak kullanıma mı sunuyorum? Burada benim için anlamlı olan fark budur. Ben sadece niye sanat dünyasında işler bir kişinin adı altında toplanmalı diyorum. Bu boyayı kim yapmıştır, şunu kim yapmıştır? Mimarlarda da çoğu zaman böyle. Çok büyük mimar isimleri var ama işlerinin çoğunu asistanları yapıyor. Orda bence daha büyük bir ayıp var.

B.K.: Ama reklam şirketlerinde de aynı şey söz konusu değil mi? Ödül alırken reklam şirketi adına tasarımcı ödülü alıyor gibi bir şey de söz konusu aslında. Yani bir prodüksiyon söz konusuysa, o prodüksiyonun asıl altın harflerle yazılı olan bir prodüksiyon şefi gibi birisi her yerde. Sinemada da böyle, birçok çoksesli prodüksiyonda da bu böyle. Aslında plastik sanatlar alanında gerçekleştirilen büyük prodüksiyonlar, sinemada reklam sektöründe karşılaştıklarımız kadar yüksek bütçeli prodüksiyonlar değiller. Bir video sanatçısının yaptığı bir sinema filmi, film sektöründe yer alan bir sinemacının yaptığı filmden daha az bir prodüksiyon aslında. Çünkü orada daha az eleman kullanılıyor, daha az ses efekt uzmanı var, daha az *casting* var. Bu yüzden sanatçının isminin önde yazılması mantıklı geliyor. Ama sanatçının tercihidir. Diğer etkin olmuş, emeği geçmiş kişilerin isimleri de teşekkür listelerine giriyor. Katalog metinlerinde, benzeri şeylerde isimleri oluyor.

L.Ç.: Peki, saatimiz bayağı ilerledi. Sorularınız veya ekleyeceğiniz bir şey var mı?... Çok teşekkür ederiz geldiğiniz için.


YAPI KREDİ
KÜLTÜR SANAT
YAYINCILIK

Zerrin Boynudelik

Yeni Tip Kamusal Sanat

9 Haziran 2005

Zerrin Boynudelik

Levent Çalıkoğlu: Bu akşam Yeni Tip Kamusal Sanat başlığı altında yeni bir şeylerden söz etmeye çalışacağız. Zerrin İren Boynudelik bu akşamki konuşmacımız. Bir metin var –özenle hazırlanan bir metindi–, üzerinden gidilebilir diye tahmin ediyorum. Bütün konunun çerçevesi bu metinle sınırlı kalmayacak; ama bu akşamki konuşmayı tarif edebilir nitelikte. Bu metin direkt Zerrin'in kendisinden geldi ve şöyle diyor: "Katılımcı yanı ile Yeni Tip Kamusal Sanat, birçok insanın yaşamında sanatı olanaklı kılarken, aynı zamanda da marjinalize olur. Bu marjinalizasyon ise sanat üretimi ile demokratik katılım arasındaki ilişki için bir olanak sağlamaktadır. Bu sanatı artık uzmanlar kadar izleyicisi ve hatta katılımcısı da değerlendirmeye başlamıştır. Hem stilistik olarak yeni bir buluş hem de politik olarak ilerici bir tutum gösteren bu Yeni Tip Kamusal Sanat, medya ve kurumlarda kolayca yer bulamadığı gibi, toplamayı da (yani koleksiyonu) mümkün kılmadığı için sanat pazarında yerini bulamaz. Kamusal alanlarda, kamu için/kamu ile üretmek, özellikle sanatçı-sanat nesnesi (eğer olacak ise) ve izleyici arasındaki boşluğu ortadan kaldırabilecek, bir anlamda sanatın demokratikleştirilmesini sağlayabilecek yeni bir yol olarak görülmektedir."

Pek çok işareti var bu yazının, ama belki ilk işareti şu: Nihayetinde hepimizin bir "kamusal sanat" fikri ya da terimiyle daha önce tanışıklığımız söz konusu olabilir. İzlediğimiz birtakım projeler vardır veya birtakım sergileri takip etmişizdir. Buradaki en önemli kelime "yeni tip kamusal sanat" terimi. Yeni'den ne kastediyoruz meselesi çok önemli. Aynı zamanda yeni'nin muhtemelen bir terminoloji ile ilişkili olduğu da söz konusu. Yeni kelimesinin ne olduğunu öncelikle konuşalım, ayrıca Zerrin, senin bize söyleyeceğin yeni bir terminolojin var, bir de onu görelim.

Zerrin Boynudelik: Evet, iyi özetledin, artık gidebiliriz, söyleyecek başka bir şey kalmadı! Önce şöyle başlamak istiyorum: Bir yanlıştan yola çıkayım ve bu yanlışı düzeltmek gerektiğinden bahsedeyim. Bugüne kadar belki bilmeden öyle ifadelendirilmiş olabilir, ama "kamusal sanat" diye bir

terminoloji kullanımı var. Yabancı dildeki “Public Art”ın tam karşılığı, tam tercümesi olarak kullanılıyor. Fakat “public art” –özellikle yurtdışındaki örneklere baktığımız zaman çok açık bir durum– kamusal mekânlara konan her türlü sanat nesnesi aslında. Ve tek özelliği kamusal alanda olması. Bunun üzerine çok ciddi tartışmalar yapılıyor ama bunlar bizim bugünkü konuşmamızın mevzuu değil. O tartışmaları da isterseniz ayrıca tartışırız, başka bir zaman. Ama kamusal alanda, yani bir parkta, bir meydanda, bir havalanında, ve kamunun ortak kullandığı başka mekânlara çıkan sanat nesnesi nasıl bir şey? Aslında ontolojik olarak müzede olması gerekenden hiçbir farkı yok. Sadece müze veya bir galeri dışında olmuş olması nedeniyle kamusal sanat olarak tanımlanıyor; kamusal alanda sergilenen sanat gibi tanımlanıyor. Benim üzerinde durmak istediğim ise bambaşka bir şey: Bu bambaşka olan şeyin içerisinde de kamu var; ama kamusal alan olma zorunluluğu yok. Ama kamunun olması ve mutlaka olmasının gerekmesi zaten bunu “yeni tip” kılıyor. Bu birinci söylediğim şeyi, yani kamusal sanat diye adlandırılan tipi, bugün görmezden gelelim, o bizim problemimiz değil şimdi. Bu ikinci durumda nasıl bir şey var? Nasıl bir değişiklik var? Levent deminki paragrafı okurken bir kere daha düşündüm: bu paragrafta birkaç nokta var. Belki sadece o noktalar üzerinden gitmekte yarar olacak. Bir; bu yeni tip kamusal sanat, katılımcı bir özellik gösteriyor. Bu katılımcı yanı sayesinde sanatı herkes için mümkün kılınan bir şey haline getiriyor. Demek ki, formasyonları, ilgi alanları ne olursa olsun bütün insanlar için sanatı olanaklı kılan bir durum bu. İkincisi; bu sanat marjinalize olur, aynı zamanda hem çok insanın katılımını sağlayabiliyor hem de marjinalize oluyor, yani bir taraftan da sağa sola itilip kakılıyor. Evet, bu da doğru; çünkü bu sanat çok değerli değil gibi görülüyor. Değer, değersizlik biraz provokatif sözler ama, isterseniz ben böyle konuşmaya devam edeyim, siz sonra onları unutabilirsiniz. Değerliliği ve değersizliğinin birkaç nedeni var, fazla talibi yok bu işin, herkes bu yeni tip kamusal sanatın bir parçası olayım diye çok ölmüyor, bayılmıyor, ne sanatçılar ne de diğer taraf. Marjinalize olmasının nedenlerinden bir tanesi bu. Ortaya pek birşey koymuyor, koymak zorunda değil çünkü, bu da önemli bir özelliği: yeni tip kamusal sanat ortaya bir “şey” koymak zorunda değil. Bu bir “şey”den kastımız aslında, genel olarak sanat tarihinde veya güncel sanatta da alışık olduğumuz, hep istediğimiz bir şey: sonucunda bir şey görmek. Yani ne olacaksa bu şey: bir film olabilir, herhangi türden bir malzeme ile bir şey olabilir, güzel olabilir, çirkin, korkunç olabilir vesaire.

Üzerinde çok konuşulur, çok beğenilir, ve istenir ki bir nesnemiz olsun sonunda. Yeni tip kamusal sanatta böyle bir nesne görme zorunluluğu da yok. Marjinalize olmasına gidecek yolda ikinci bir adım daha atmış oluyoruz. Ortada nesne yoksa, zaten nesnenin varlığını bir anlamda destekleyecek olan veya onun varlığından kendine bir pay çıkaracak bir alan olarak, bu nesneleri toplama işi yani koleksiyon işi zaten otomatikman kalkıyor. Tek başına bu özelliği bile, insanları "birileri bir şeyler yapıyor ama bizi de pek fazla ilgilendirmiyor" noktasına getirebiliyor. Fakat bir başka açıdan baktığımız zaman, bu öyle bir durum ki bir süreç ve bu süreçte herhangi birisi olarak var olabiliyorsunuz istediğiniz takdirde. Bu durumu bir eşitlik gibi, bir denklem gibi göreceksek bu eşitliğin iki tarafı var, siz bir tarafsınız ve diğer tarafta kim olacaksa ki o taraf büyük ihtimalle bir sanatçı olacak, onunla beraber eşit koşullardasınız.

Bu hoş bir şey! Kimin için hoş bir şey? Aslında katılımcı taraf için hoş bir şey. Ama katılımcı deyince, "ben de biraz katkıda bulunayım, hani şunun köşesine de benim canımın çektiği bir renkte bir nokta koyalım"dan biraz daha farklı bir şey var ortada. Bu katılımın veya bu denklemin kurulmasında temel olarak bazı sorunların olması gerekiyor ve bu sorunların bireysel sorunlardan, bireysel zevklerden öte, biraz daha geniş bir çerçevesi olan bir kavramsal yapıyı veya daha kavramsal ve toplumsal boyuttaki birtakım sorunları içermesi gerekiyor. Ve bu iki tarafın aynı meseleye kendi sorunsalları açısından bakabiliyor olmaları anlamına geliyor. Aynı zamanda, katılımcı tarafından yapılan iş konusunda söz söyleme hakkını da beraberinde getiriyor.

Dolayısıyla katılımcı, hem sanatçının, hem eleştirmenin ortağı gibi. Dolayısıyla iki taraf aslında son derece eşit koşullarda, aksi takdirde denklem olmayacaktır. Araya bir eşittir koyuyorsunuz en azından –biraz matematiksel bir terminoloji oldu ama bu sevdiğim bir benzetme; böyle anlatmanın kolay olduğunu da düşünüyorum. Demek ki bir eşitlik söz konusu. Peki bu eşitlik bizim ne işimize yarayacak? Veya kimin, ne işine yarayacak? Bundan herhangi bir çıkar kim sağlayabilir? Var mı böyle bir çıkar, yok mu? Böyle bir çıkar yok tabii ki. Alınıp satılan bir şey değil, toplanabilen bir şey değil, "şimdi ben bunu elimde tutayım, ileride kıymetlenecek" diyebileceğiniz bir şey değil. Bu bir deneyim sadece. Ve bu deneyim bir süreç sadece: bunu yapıyorsunuz bitiyor, ondan sonra bunu saklamanın bin türlü, bin olmasa bile dokuzyüz türlü yolu da var:

Kaydedersiniz, yazarsınız, fotoğraflarsınız, filme alırsınız vs. ama sonuçta bunlar ikincil belgelerdir. Onların üzerinden konuşmak; işin, sürecin kendisi hakkında konuşmak gibi bir şey değildir. Buna eşdeğer bir şey değildir. Beni burada asıl olarak ilgilendiren şey; bu süreçte iki tarafın birbirine katılımıyla oluşan eylemin, sanatın ta kendisi olması.

Bu süreçteki eşitlik meselesini birçok insan düşünüyor. Bu bir demokratik süreç başlatmak demektir. Dolayısıyla yeni tanımlar gerektiren bir durumdan söz ediyoruz. "Yeni" tanımı aslında bayağı tehlikeli bir alana giriyor. Bir bakıma sanatın ne olduğunun yeniden tanımlanması gerekiyor. Buraya kadar soracağınız bir şey var mı?

L.Ç.: Var. Şöyle bir şeyden mi söz ediyoruz: Bütün bu etrafımızda konuşulan kamusal alana kurulan her türlü nesne fikrinde, senin söylediğin tip kamusal sanatta da demek ki ihtiyaç var.. Yani kamusal alana konulan nesne bir ihtiyaca dayalı bir nesne: Kentimizi güzelleştirelim, tarihimize sahip çıkalım, sembolik bir nesne olarak köklerimizi hatırlayalım gibi... Buna da kim karar verir? Bürokrasi karar verebilir, belediyeler karar verebilir, bir sivil toplum kuruluşu belki birilerini ikna etmiştir. Bulunduğu alan için özel olarak yapılmıştır. Şimdi bu ihtiyaçlarla sözünü ettiğin bu yeni tip durum arasındaki ilişkiyi nasıl bir ihtiyaç olarak görmek lazım? Senin söylediğin ikinci olasılıkta ihtiyaç nerden çıkıyor; bu yanyanalığı kim organize ediyor?

Z.B.: Önce şunu söyleyeyim. Kamusal sanatla yeni tip kamusal sanat arasında aslında hiç ilişki yok. Benim en çok rahatsız olduğum şeylerden birisi de bu iki şey arasında bir ilişki varmış gibi gösterilmesi veya algılanması. Bu tümüyle yanıltıcı ve yanlış bir şey. Taksim meydanına bir heykel dikilecekse, buna bir ihtiyaç diyemeyiz. Yirmi milyon insan mı var İstanbul'da, yirmi milyon birden burada muhakkak bir heykel görmek istiyoruz dese, hepsinin üzerinde anlaştıkları, bir heykel, bir enstalasyon, yani bir nesne oraya konsa dahi bu anlattığımız meseleyle hiç alakalı değil. Ama terminolojik olarak sanki bir ilişki varmış gibi görünüyor. Çünkü, kamusal sanat deyince bu kamu seçtiği, kamu karar verdiği için kamusal sanat gibi algılanıyor. Hiç öyle bir şey yok. Benim temel itirazlarımdan bir tanesi, bu kavram kargaşalığı zaten. Bir başka şey de; kamusal alana kim karar verebilir?

Sizin seçtiğiniz belediye başkanının seçtiği meclis üyeleri bir yarışma açarlar, dört kişilik bir jüri oluştururlar, sonunda bir şeyler konur, yarısını beğeniriz, yarısını beğenmeyiz. Geçmişte birçok defa oldu böyle şeyler. Tabii burada, bütün kentlerin meydanlarına konan Atatürk ve Çanakkale Zaferi, Kurtuluş Savaşı zaferleri ve benzeri dizilerden bahsetmiyorum. Onlar başka bir kategorideler. Biz çağdaş sanat örneklerinden veya plastik sanatlar diye kabul edilebilecek örneklerden bahsediyoruz. Biliyorsunuz İstanbul'da da varlardı şimdi yoklar, sonra bir daha olabilirler, başka şeyler olabilir o ayrı; bu bizi ilgilendirmiyor. Burada çok önemli bir şey var, yeni tip kamusal sanat dediğimiz şeyde kamu lafı, kamunun bizzat kendisinin olmasına referans veriyor. Bizzat kendisi, ne olarak olabilir? Sanat nesnesi üretmek olarak da olabilir; bu süreci deneyimleyen birisi olarak da olabilir.

L.Ç.: Peki, daha pratik bir şeye dönüştürelim. Diyorsun ki bu yan yana gelme durumu, yani eşit bir denklemde sanatçı ve ona eşlik edecek olan kamu. Bu yan yana gelme isteği bile bir ihtiyaç mı? Kim yan yana getirecek?

Z.B.: Evet bir ihtiyaç. Bu karşılıklı..

L.Ç.: Nasıl çıkabilir bu ihtiyaç?

Z.B.: Bu pratikte aslında şöyle oluyor. Bir kısım sanatçı, kendisini başka türlü ifade etmenin yollarını arıyor aslında. Aşağı yukarı son yirmi yıldır sürüyor bunun tartışmaları. Tabii ki her sanatçının bir sıkıntısı var; tabii ki her sanatçı toplumsal, siyasal, ekonomik sorunlara, çevreyle ilgili sorunlara bakıyor veya gördüğü birtakım sorunları, yaptığı en geleneksel anlamdaki resimden yaptığı en çarpıcı enstalasyona veya heykele kadar, çeşitli şekillerde ortaya koymaya çalışıyor. Bunlar çok önemli ayrıntılar değil şu anda. Burada başka önemli bir şey daha var: sanatın durduğu noktayı nasıl algıladığımız çok önemli. Ve bir grup sanatçının bunu artık nasıl algıladığı önemli. Burada iki kavram daha önümüze çıkıyor: yüksek kültür, yani elit kültür, ve gündelik hayat, yani popüler kültür –aslında popüler kültür elit kültürün tam karşılığı değil ama, gündelik hayatın sorunlarının yer aldığı bir karşıtlık söz konusu. Şimdi burada sanat nedir? Müzede veya Taksim Meydanı'nda belli bir jürinin kararı sonucunda yapılmış olan bir heykel, sonuç olarak bir kamusal alanda olduğu için, böylece kamunun ayağına falan mı inmiş/gitmiş oluyor? Veya kamusal düzeye mi inmiş oluyor? Veya o elit olma görüntüsünü ve anlamını yitiriyor mu? Yitirmiyor, bana

sorarsanız. Ne zaman yitirebilir? Bunun içerisine doğrudan katılımı sağladığınız/kattığınız zaman değişebilir. Dolayısıyla sanatın tanımı öncelikle ne olmalı? Ama bu “sanat sanat içindir, sanat halk içindir” tartışması değil elbette.

L.Ç.: Sonuçta ikisi de bir niyetle ilgili bir şey. Yani birisinde bir kamu kuruluşu karar vermiş olabilir, ama en nihayetinde kamu da demiştir ki “burasını güzelleştirelim öyle ya da böyle”. Batıda böyle örnekler var. Bizde olmadığı için konu zaten ordan şuraya sıçramaya çalışıyor. Burada bir çıkış niyeti var, bu niyet ya belediyenin kendisinde olabilir ya da kamuyu yönlendiren kuruluşta olabilir, neyse. Senin söylediğin bu Yeni Tip Kamusal Sanat fikrindeki çıkış nerede?

Z.B.: Problemleri var ve bu problemler ağırlıklı olarak toplumsal. Gerçi bütün toplumu ilgilendirebilecek mega projeler olmayabilir ama, mesela cinsiyet ayrımı, önemli ve paylaşılabilecek sorunlardan bir tanesi. Hava kirliliği, suların kirliliği, yurtdışında en yaygın sorunlardan bir tanesi evsizler meselesi. Birçok insan evsizlerle çalışarak, onlarla birlikte bir süreç oluşturarak ve onları bu sürecin içerisine katarak bir yeni tip kamusal proje yapmış oluyor. Belki artık burada sanat lafını kaldıralım. Böyle bir şey de olmayabilir. O zaman da “niye geldin konuştun” diyebilirsiniz tabii; “sanat yoksa ne işimiz var burada”ya dönebilir iş, ama sanatçının kendisini, bugüne kadar bulunduğu konumdan farklı bir yerde konumlandırması ihtiyacı, bugün artık önemli bir ihtiyaç. İkincisi, bu farklı konuma ortak olarak seçtiği kitlenin sadece bir seyirci, izleyici olmaktan öte olması zorunluluğu, yine sanatçının seçimi.

L.Ç.: Söylediğinde bir de şöyle bir durum var. Mesela, biraz belki eleştirel ve hatta belki olmazsa daha iyi olur dediğin nokta, nesne. Aslında konuşmanın içeriğindeki en ilginç nokta bir nesnenin olmamasını peşinen kabul etmekle ilgili.

Z.B.: Olmayabileceğini kabul ediyoruz, olursa da bir itirazımız yok. Bunun nesnesi var o halde bu yeni tip kamusal sanat sayılmaz demeyecek kimse. Ama olmadığı zaman “Bu kadar çalıştın ama nerede senin nesnen, niye biz bunu göremiyoruz?” derler insana. Ki bu da bence artık doğru bir soru değil.

L.Ç.: Burada peki nesne sadece, biraz önce okuduğumuz gibi toplama, koleksiyon fikrini mi mümkün kılıyor? Nesnenin şüphesiz başka fonksiyonları da var.

Z.B.: Sanat tarihçileri yeni kavramlardan bahsederken genellikle şunu yaparlar: şimdi nerelere sıkıştırabiliriz, geçmişteki neyle bağlantılandırabiliriz diye bir zemin aramaya çalışırlar. Ben de bunu yaptım ve tarihsel bir arka plan buldum. Biraz geriye, yüzyılın başına doğru gidersek, Duchamp ile birlikte gelen bir yenilik var. Bu nasıl bir yenilik? Bu sanat tarihinde ciddi bir kopma aslında. Tabii burada çok tartışılacak şey var ama ben şöyle biraz özet yapmak ve hızla gitmek istiyorum, sizi de buralarda fazla tutmadan. Bu kopma aslında nasıl bir kopma? Ne oldu Duchamp pisuvarını sanat galerisine koyduktan sonra? Herkes bunu kabul etmedi ama, şu oldu: “Evet beyler, bundan sonra bağlamı neyse, yani bağlamına bağlı olarak, sanat nesnesi barındıran bir yere ne koyarsanız koyun bu sanat nesnesine dönüşebilir. Bu bir niyet meselesidir.” Ve arkasından başka nesneler geldi –Duchamp’ın çıkışları belki daha farklı şeyleri de içeriyor olabilir ama– ve sonuç olarak enstalasyonu getirdi. Ben karşı değilim enstalasyona bunu hemen belirteyim, ama hemen aklıma gelen birtakım alıntılar var kafamda:

Biliyorsunuz bütün bienallerden sonra gazetelerin sağ sol köşelerinde “ben de zaten bir dahaki seneye Bienale babamın ayakkabılarını götüreceğim” türden eleştiriler çıkar. Özellikle enstalasyonlardaki nesne kullanımlarıyla ilgili. Dolayısıyla şunu söyleyebiliriz, Duchamp ile birlikte, sanatta nesne kullanımı müthiş bir özgürlük kazandı. Hiçbir şey için “bu olmaz, kusura bakmayın, ama bu olabilir, bunu kullanabilirsiniz” denmiyor artık. Her şey sanat nesnesi olabilir; ama bir kriter lazım. Neydi bu kriterimiz? Bağlamına bağlı olarak, özsel olmayan ama anlamına dayanan bir değişim geçirebilir nesneler. Bu elimdeki bardağı ben bir enstalasyon yapıyorum diye kullanırsam, bu enstalasyonun bir parçası bardak olur. Bu yapı içinden kaldırdığımız zaman şurada gördüğünüz bir kahve makinesinin plastik bardağı olur. Yani yine bağlama bağlı olarak anlamı değişir ve aslında da eski haline geri döner.

Bu kopma sanat tarihi açısından ve çağdaş sanat açısından tabii ki çok önemli bir kopmaydı. İkinci bir kopma daha var, o da Beuys ile birlikte gelen bir kopma. Beuys’un neler yaptığını herkes gayet iyi biliyor, hatta

birçoğunuz benden çok daha iyi biliyordur. Ama çok önemli bir şey var: aksiyon fikrinin ortaya atılmış olması ve nesnesizlik. "Sanat nesnesiz de olabilir mi acaba?" sorusunu Beuys'un ortaya atması da başka bir önemli kopmaydı. Birinci kopma bizi enstalasyonlara götürdü, ikinci kopma Yeni Tip Kamusal Sanata götürüyor.

L.Ç.: Peki, iki soru önceye geleyim. Diyelim ki böyle bir fikri var sanatçının. Burada bu sözünü ettiğin yanyana gelme hali nasıl işliyor? Mesela birtakım örnekler üzerinden gidersek.

Z.B.: Evet süreci dönüştürebilirsin. Her iki taraf da dönüştürebilir. Bu şöyle bir şey değil: "Ben sanatçıyım, akşam düşündüm: şöyle bir proje yapayım dedim. Kimle yapayım? Mesela evsizlerle yapayım bu projeyi. Ertesi günü bir grup evsiz buluyorum, hadi arkadaşlar, şahane bir projem var siz de katılın buna, birlikte bir şeyler yapalım, ama bu işte gerçekten eşit olacağız." Bu böyle yürüyen bir şey değil elbette. Tabii bir fikir var ortada. Bir örnek vereyim: Evsizler deyince aklıma geldi, Chicago'da bu alanda çok iyi tanınan *Temporary Service* diye bir grup var. Grubun üyelerinin herbiri ayrı ayrı dörder beşer grubun içersinde de çalışıyorlar aynı zamanda. Bazı durumlarda nesneler de yapıyorlar. Onların "Evsiz Dave" adlı çok sevdiğim bir projeleri vardı. Bir gün ortalıkta dolaşan bir evsiz adamla karşılaşıyorlar –tamamen tesadüfen– ama kısa bir muhabbetin sonunda Dave onların atölyesine gidip gelmeye ve onları izlemeye başlıyor. Sonunda bir gün diyor ki: "Ben de bir şey yapmak istiyorum." "Ne yapmak istiyorsun?" "Bana bir teyp verin, ben o teyple dolaşayım ve bütün Chicago'da öyküler toplayayım. Evsizlerin öykülerini toplayayım." Ona bir ses alma cihazı veriyorlar ve Dave devamlı dolaşıp kayıt yapıyor. Tabii burada Dave'in bir avantajı var: o evsizlere başkalarından daha kolay yaklaşabilir. Ama burada Dave'in birinci problemi "ben sanat yapayım" değil, öbürkülerin ise bu süreci işletmeleri veya bu toplanan kayıtları deşifre etmeleri veya ondan yola çıkarak bir şeyler üretmeleri, tüm bu sürecin bir parçası. Ama Dave olmazsa proje olmaz, bu grup olmazsa da Dave'in aldığı ses kayıtları hiçbir işe yaramaz. Yani sadece bir evsizin bavulunun içerisinde dolaşan kayıtlardan öteye bir şey olmaz. Bu kayıtlar şimdi grubun web sayfasında var [www.temporaryservices.org] ve isteyen dinleyebiliyor. Durum bu. Bu kadar basit bir şey aslında.

İzleyici: O zaman Yeni Tip Kamusal Alan dediğimiz alanın içine *community art* da dahil mi oluyor, yoksa community art'ı, bir önceki safha halinde mi değerlendiriyorsunuz?

Z.B.: Bu Yeni Tip Kamusal Sanat terimi de bir yabancı dilden çevirme aslında; ama neden yeni tip olduğunu bu farklılıklarıyla ortaya koyuyor birçok düşünür. Burada bir kavram kargaşası da var aynı zamanda.

Ama demin söylediğim yol ayrımlarından, dönüm noktalarından çıkıp geldiğimiz zaman, bizi bugün yeni tip kamusal sanat bekliyor. Yeni Tip Kamusal Sanat tek başına veya bu yeni gelinen durumu karşılayacak olan tek ve biricik kavram değil. Birçok kavram var ama bunları topyekûn ayrı bir yere koyabiliriz –ki ben koymamız gerektiğini düşünüyorum. Bir defa, yoldan saptığınız zaman o yolun sonuna kadar gidiyorsunuz bir şekilde. O yolun sonuna gidene kadar böyle bir tarifleme gerekirse eğer, böyle çok minik aralıklar var, minik cepler var, o cepler de aslında o yolun bütününü oluşturuyor. Bu maceranın bütününü oluşturuyor. Burada Yeni Tip Kamusal Sanat, *community-based art, conversation-based* ve benzeri çeşitli kavramlar var, artık alt başlıklar gibi değerlendiriliyor. Çünkü kimle çalışıyorsunuz orada? Ama bu mesele "ben kamunun yararına bir harita yaptım, o haritadan bütün kamu yararlanacak", değil. Haritayı yapmanda kamunun sana ne kadar katıldığıyla ilgili bir şey.

L.Ç.: Aralarda sürekli konuşarak böyle bir antreman yapıyoruz kendi aramızda ama– buradaki konuşmalarda biraz gecikmiş, belki de hatta dosyası kapatılan bir şeyleri– hareket ettirmeye çalışıyoruz gibi bir durum var. Şüphesiz bizden önce de bunlar konuşuldu. Burada beni en çok ilgilendiren şey, bu nesnenin kendisinin olmama hali. Dolayısıyla şimdi düşünüyorum tabii ki, bu nasıl işler bizde? Özellikle son zamanlarda bizim kültür merkezleri patlaması, bir şekilde müzelerin devreye girmesi, zaten galericilik sistemimizin tamamen bir nesne ilişkisi üzerine kurulu olması ve bunun haricinde bütün bu sponsorlara başvurularak yerine getirilen etkinliklerin hep bir nesne yüceltmesi veya nesneyi cilalamak üzerine kurulu bir konuşmaya dönüştüğü için, böyle bir proje veya böyle bir projeler dizisi nasıl bir sonuca gider ve kim tarafından, nasıl bir yapı içerisinde desteklenir ve kurulur? Bu çok ilginç tabii. Çünkü, kimle konuşsanız bu projelerde veya yapmak istediğiniz şeyde, böyle örnekler verince karşı tarafta bir şey canlanıyor. Ama o canlanmanın içerisinde nesne

olmayınca konuşma birdenbire şekil değiştiriyor. Bu süreç bizde nasıl işler hakikaten çok merak ediyorum. O yüzden ihtiyacı kim belirleyecek fikri çok önemli. Bu ihtiyaç yine sanatçıdan hareketle gelecek, muhtemelen öyle olacak, ama bu sanatçı kim? Senin söylediğin şekilde sanatın tarifine de yeni bir deneyim, yeni bir öneri getirecek olan kişi şüphesiz. Kimle konuşsanız böyle bir şeyi, en nihayetinde, kendi okulumuzda da, burada da deneyemiyoruz. Böyle bir konuşmada bir şey çıksın ki ortaya, onu göreyim, dokunayım, o koksun veya onu ben başka bir yere taşıyayım, veya insanlar geldiği zaman onu görsünler ve desinler ki “aa çok güzel bir şey”. Bunun olmamasını peşinen kabul ettiğiniz bir konuşmaya başladığınız andan itibaren birdenbire karşı taraftaki sahne bozuluyor. Burada ne yapmak lazım? Bu sözünü ettiğin projeleri burada harekete geçirebilmek için neler kurulabilir, neler yapılabilir, orada nasıl yürüyor sistem?

Z.B.: Önce şuradan başlayayım istersen... Bir grup –şu yoldan sapanlar– sanatın artık başka bir şey olduğunu düşünüyor. Bu hiyerarşik bir şey değil ama. Bu, merdivenin basamakları gibi bir şey değil. Duchamp’ın arkasından da birileri saptı, ama birileri hâlâ resim yapmaya devam etti, gayet de iyi yaptılar. Birinin varlığı öbürünün varlığına belki bir tehdit oluşturabilir, ama onlar birbirini yok saymıyorlar. Bunu belirtmek isterim; gerçekten nesne üreten çok değerli sanatçılar var –onlara haksızlık etmek istemem–, ama nesne üretmeyenler toplamayı ve koleksiyonu mümkün kılmadığı için sanat pazarında yerini bulamıyor demiştik ya, bu çok önemli, bulamazsa bulamaz, hatta iyi de olur diye düşünüyorum. Levent sanat pazarının ne hale geldiğini benden çok daha iyi bilir, sadece Türkiye’de değil, dünyada nasıl tuhaflıklar olduğunu hepiniz biliyorsunuzdur. Ama bu benim sorunum değil, olmazsa olmasın, zaten belki de sanat pazarı diye bir şey olmasın. Çünkü sanat sadece pazar olmaya başladığı andan itibaren yok ki ortada. Sanat binlerce yıldır bir şekilde var olmuş ama pazarı başka türlü oluşmuş. Ne zaman oluşmuş? Var mı böyle bir tarih?

L.Ç.: Bizim mi?

Z.B.: Hayır, dünyada. Elbise yapmakla aynı şey – neyse bunlar biraz tehlikeli mevzular oluyor. Önce sanatı kendisi açısından farklı yorumlayan ve tanımlayan, dolayısıyla da kendisini bu pratik içerisinde farklı bir yerde konumlayan sanatçının olması lazım. Tabii bununla beraber başka gerçekler var: bu projeler benim gördüğüm kadarıyla genellikle, evsizler, yurtsuzlar,

problemli çocuklar, dövülen kadınlar, eşcinsellere karşı kötü muamele, hava kirliliği gibi konularla ilgili projeler. Pek neşeli bir şey yok bunların içinde. Ben görmedim, gören, duyan var mı bilmiyorum. “Ne güzel bir dünyada yaşıyoruz, kırlar, bayırlar hadi bir *public* proje yapalım” diyen çıkmadı şimdiye kadar. Bu bize başka bir şeyi daha gösteriyor, gerçekten ortada ciddi sorunlar var ve bu ciddi sorunlarla ilgilenen sanatçı diye birileri var, kendisine sanatçı diyenler var en azından.

Bu sanatçı oturup makale yazmıyor, kendi bildiği, kendisini en iyi ifade edebileceği alanlardan ve yöntemlerle bu problemlere yaklaşmak istiyor. Bu problemlere yaklaşırken de ben aslında ırkçılığı çok garipsiyorum ve ırkçılık yapanlara eleştirim var deyip evsizlerle çalışmıyor. Tabii ki ya ırkçılığa maruz kalanlarla çalışacak, ya ırkçılık yapanlarla çalışacak. Bundan daha doğal bir tematik birlik olabilir mi? İkibinlerin başına geldik ve birtakım insanlar bazı problemleri gördüler. Irkçılık yüzlerce yıldır var, elbette birtakım insanlar bunu dert ediyorlardı, buna dair birtakım ürünler verdiler ama kendi bildikleri ifade araçları yoluyla. Şimdi bu yollar farklılaştı. Nasıl farklılaştı? Birileri şuna karar verdi. “İnsanın hayatı ve aksiyonları da sanattır diyen birileri var benden önce gelen. O halde ben buradan yola çıkabilirim ve bir tür aksiyon yapabilirim, bir tür hareket yapabilirim. Davranışlarım, duruşum ve yarattığım süreci sadece tek başına sanat olarak tanımlayabilirim.” Bu ayrı bir özgürlük tabii. Duchamp ile birlikte bahsettiğimiz bu nesneler özgürlüğünden sonra bu da başka bir özgürlük alanı oluşturdu. Bunlar işin biraz tarihe yaslandığı yerler diye düşünelim; ama bu da birinci problemimiz değil. Gelelim şu soruya, bu insanlar nasıl çalışacaklar? Şimdi bir resim yaparsınız, satarsınız değil mi? Bir nesnesi olan her şeyi satabilirsiniz, başka şeylere dönüştürebilirsiniz, çok gerekirse takas edebilirsiniz başka şeylerle falan. Dolayısıyla insanın, doğal olarak bu bir sanatçı da olsa, bir geçim problemi var. Geçim problemi bu işte nasıl yürüyecek, nasıl yürüyor? Birçok üst kurumun diyelim veya aslında kendisini birinci dereceden sorumlu gören birçok kurumun bu tür projeleri desteklemesi söz konusu. Tabii bunlar genellikle hükümetler değil, gayet rahat anlaşılacağı gibi. Daha çok sivil toplum kuruluşları bu tür projelerin en büyük destekçileri arasında. Buraya kadar her şey güzel. Bundan sonrası ise karışık. Şimdi dedik ki bu işler pazarda yerini bulamıyor. Güzel, zaten pazarın dışında kalmak isteyen sanatçılar da var. Belki başlangıçta enstalasyonlar da böyle bir duruşla ortaya çıkmış olabilir.

Birileri ben enstalasyon yapıyorum, kimseye satmayacağım bu işlerimi; çünkü benim paslı çaydanlıklarımı kim almak isteyebilir, demiş olabilir. Şimdi bu paslı çaydanlıklar şahane fiyatlara satılıyor, öyle değil mi? Ya da Tracey Emin gibi sanatçıların kendi kişisel deneyimleri de artık bir taraftan satılıyor, bir tür satış bu da aslında. Şimdi burada konuştuğumuz nesnesiz de olabilecek projelerin, bence en tehlikeli tarafı, bu finans meselesi. Burada sanatçının nerede duracağı çok önemli bir şey.

L.Ç.: Nerede duracak? Sonuçta söylediğin şekliyle de düşünürsek, en nihayetinde sivil toplum kuruluşlarının da parası belli bir yerden geliyor. Bu gelenin nereden geldiği önemli demek ki, bir şekilde o paranın ne olduğunu bilebiliyor mu?

Z.B.: Tabii, şimdi paraların kaynağını sormak benim vazifem değil; ama şöyle bir şey var. Biraz önce söyledim, bunlar hep olumsuzluklardan yola çıkan ama olumlu projeler. Diyelim ki bu şekilde projeler üzerinden çalışan bir sanatçısınız ve kötülük yapmak istiyorsunuz topluma. Ne olacak o zaman? Hayatta size kimse destek olmaz. Sen olur musun? Olmazsın. Çünkü sen de bu paranın kaynağı olarak sorumluluk sahibi birisin. Sivil toplum kuruluşları hep *iyi* için çalışıyorlar değil mi? Toplumu bozalım, bir çürümeye neden olalım diyen var mı aralarında? Yok, belki pratik olarak öyleleri vardır ama, en azından zihinsel olarak böyle bir gerekçeleri yok. Buradan şöyle bir şey çıkıyor, bunlar hep iyiliğe, iyileşmeye yönelik işler, en azından. Mesela evsizlerin hayatını iyileştirecek bu proje. Bu adamın diğer bütün evsizlerle ilgili, evsizlerin de, ne kadar hoş insanlar olduğunu, aslında ne kadar normal insanlar olduğunu, hatta bazılarının son derece parlak insanlar olduğunu anlayacaksınız orada. Ondan sonra topyekûn bir evsizlere, evsizliğe çare bulmak gibi bir hareket başlayacak toplumda. Beklentiler böyle şeyler aslında. Ama, yanılmıyorsam, geçen sene Evrim Kavcar'ın bize anlattığı bir örnek aklımda kalmıştı, New York'ta “güvenli sokaklar haritası” gibi bir şey yapılıyor ve bir grup senin adına bu haritayı sabote etmek üzere harekete geçiyor ve Yeni Tip Kamusal Sanat yapıyor. Çünkü kimse sana sormuyor “bu sokakta oturuyorsun ama acaba sen de güvenli bir sokakta oturmak ister misin?” diye. Birileri, yukarıdan gelen empozelerle seni bir şeye dahil etmeye çalışıyor olabilirler. Bu Yeni Tip Kamusal Sanatta, kamusal tarafta, kamunun büyük çoğunluğu diye bir şeyler yok. Üç kişi bundan rahatsız oluyorsa, devamlı gözetlenen bir sokakta dolaşmaktan hoşlanmıyorsa, buna karşı bir tavır geliştirebilir. Bu

kameraları sabote etmek üzere bir proje geliştirelim, sanatçılar ve kamuyla birlikte dediğiniz zaman ise hangi sivil toplum örgütü size para verebilir? Vermez.

L.Ç.: Peki, salonda soru vardır tahmin ediyorum.

İzleyici: Bir sivil itaatsizlik kavramı ya da deyişi, *civil disobedience*. Bu sivil itaatsizlik adı altında demeyeyim de, bu doğrultuda çalışan gruplar var. Demin bahsettiğinizle aynı safhada yer alan YOMANGO diye bir İspanyol grup var. Demokrasiden çok anarşiye açılan ve bir şeyi satın almak yerine onu nasıl çalarız, üzerinden çalışanlar. Zaten YOMANGO ismiyle "mango" ve İspanyolcada "çalma" sözcüğünün birleşimi bir şey yapmışlar. Yeni giysi tasarımlarıyla gittikleri yerlerden eşya çalabiliyorlar. Bir nesneden çok bir yaşam tarzı sunuyorlar. Bunun gibi bir sürü grup MASSMoca'da 2004'te Müdahaleciler Sergisi'nde (*The Interventionists: Art in the Social Sphere, 2004*) bir araya geldiler, bir yandan da. Aslında bunlar da yavaş yavaş belki elit sanatçı ya da elit sanat grupları olarak sunulacaklar mı? Marka gibi bir yandan para desteği yok, ama bir yandan da zaman içinde para desteği de olacak, çünkü dönüşüme gidiyor.

Z.B.: Bilmek çok isterdim doğrusu bunun cevabını ama ben bilemem.

İzleyici: Esas konu şu: aslında bunların sınırı nereye kadar? Bir yandan demokratikleşme süreci anlamında, toplumda hâkim olan düzen dışında yeni bir eğilim ya da yeni bir istek doğrultusunda bir şeyler yapılıyor.

Z.B.: Şöyle bir şey var: Sadece resim tarihini düşünün. Resim tarihinde de hâkim ideolojilerin hiç hoşuna gitmeyen resimler olmuştur hayatta, Rönesans'tan beri hatta. Papa'nın da hoşuna gitmeyen bir sürü resim olmuştur. Birilerinin hoşlanmayacağı bir şeyler hep olacak. 20. yüzyıldan itibaren baktığımız zaman bile bunları görebiliyoruz ve biraz da tuhaf karşılıyoruz şimdi. Ne gerek varmış bunlara bu kadar böyle karşı çıkılmasına, diye. Bir anlam veremiyoruz; çünkü biz başka bir yerden bakıyoruz artık. Bu meselelere de yirmi yıl sonra başka türlü bakılacak. Bizim tehlikemiz, aslında çok içinden durup bakmaya çalışıyoruz, günümüzün çok içinden şeylere bakmaya çalışıyoruz. Ama ben daha kişisel bir şey söyleyeyim isterseniz: Bu, benim sevdiğim bir şey, Yeni Tip Kamusal Sanatla bir duygusal bağım oluştu bir şekilde. Hoşuma da gidiyor, uygun da buluyorum. Uygun bulmamın temel nedenlerinden bir tanesi de

gerçekten sanatın yeni bir tanıma ihtiyacı olduğu. Nasıl günümüzde birçok şey yeni tanıma ihtiyaç duyuyorsa, sanat da bunlardan birisidir. Geçmiş tanımlarımızdan, geçmişten gelen çeşitli düzeydeki tanımlardan biraz kopmamız gerekir. Yepyeni bir şey söylenebilir pekâlâ, neden mümkün olmasın? Hatta öyle bir şey söylemiş oluruz ki, “bu da nasıl sanat yani şimdi?” de denebilir, o da bir yeni tanımdır. Benim gayet sempatik bir yaklaşımım var ama kuşkularım da var. Kuşkularım, hatta resim yapan birinden veya enstalasyon yapan, yani o bizim anayolda kalmış olanlardan biraz daha fazla bile. Çünkü burada aslında, doğrudan doğruya kamunun kendisini de iştirak ettiriyorsunuz. Öbür tarafta sen son derece zararlı olabilecek düşünceler saçan resim yapabilirsin. Bunu da bir galeriye ya da bir müzeye koyarsın. Ondan etkilenmek istemeyenler de gitmezler. Burada bir *niyetlilik* söz konusudur, bir seçme hakkı söz konusudur. Tabii Yeni Tip Kamusal Sanatta da seçme hakkı var. Kimse beğenmediği veya dahil olmak istemediği projenin içerisine girmek zorunda değil elbette. Ama bir projenin içinde var olmaya başladığın andan itibaren bizzat o projenin bir parçasısın artık. Bir kere, orada tarafların daha sorumlu davranması gerekiyor. Bu sorumluluk ciddi bilgi birikimi gereksinimini ve ciddi bir toplumsal ve kişisel sorumluluğu da beraberinde getiriyor. Şunu yapamazsınız: Arkadaşlar, kamu, hadi buyrun, onsekiz yaş altında, şu mahalleden on tane çocukla kamusal iş yapıyoruz. Ne yapacağız? Biz Boğaz Köprüsü’ne çıkacağız, atlama denemesi yapacağız. Böyle bir şey herhalde yapılmaz; ama teorik olarak düşündüğümüzde yapılabilmeli, niye yapılamasın. Birileri çok kötü resimler, çok provokatif resimler yaptı zamanında, oldu da, şimdi bu niye olmuyor? Demek ki bir kriter olması lazım. Kriterlerin doğru konması gerekiyor. İyi kötü bu kriterler aslında var. Toplumun ilerlemesine yönelik veya problemlerin çözümüne yönelik olma kriteri, aslında temel kriterlerden bir tanesi. Ama zor, bir gün gelecek bu projelerin hepsine kaynak sorulacak. Bir gün gelecek bu projelerin hepsinin veya büyük çoğunluğunun kaynakları zaten kesilecek.

L.Ç.: Peki, başka sorusu olan var mı acaba? Buyrun.

İzleyici: Şöyle bir soru sormak istiyorum. Bugüne kadar olagelen sanat eserlerinin müşterek karakterleri var. Bu müşterek karakterlerden birisi, yapılan sanat eserinin o güne kadar hiç dünyada var olmamış olması. Mağaralaradaki resimler tabiatta yoktu ve insan beyninden çıkarak var oldu.

Diğer resimler, heykeller vs. Şimdi bu yeni sanat eserlerinde hangisi bugüne kadar tabiatta hiç var olmayan şeyler? Birinci sorum bu.

Z.B.: Hemen cevap vereyim mi? Ürün yok bir defa, onun için bu soru geçersiz.

İzleyici: Öyle şey olur mu? Tek bir adam toplamış konuşmalar yapmış, o bütün o yapılan konuşmaların tümü, şey mi? Yani burada konuşulan sesler var, tekrar teybi bir saat yirmi dakika çalındığı zaman sesler, konuşmalar duyuluyor. Ortada bir şey yok diyorsunuz. Olmaz olur mu? Herhalde var. Adam kaydettiğine göre bir daha dinlemek mümkün.

Z.B.: Hepimiz dinleyebiliyoruz zaten.

İzleyici: Bütün sanat eserlerinde belli bakış açılarından bir estetik olmalı en azından. Bu yeni sanatın estetiği nasıl? Buna örnek verebilir misiniz?

Z.B.: Şimdi tabii benim fikrimi soruyorsunuz, onun için kendi fikrimi söyleyeyim. Birincisi, demin anlattığım örnekte bir ürün var, evet, haklısınız, ama olamayabilirdi de. Dolayısıyla o ürün bizim için çok önemli değil. Sürecin kendisi ve kavramsal yapısı çok önemli. Böyle bir fikir çıkıyor. Bu adam son üç senedir yok ortada, yarın çıkabilir tekrar; yani kesintisiz böyle giden bir süreç, başı sonu yok. Ürün bitmedi zaten, eğer bir ürün varsa bile bitmiş bir şey yok ortada, bittiğine karar veremiyorsunuz, bu bir. İkincisi, estetik tabii, benim için estetik olması gereken bir şey değil. Neden değil? Çünkü biz estetikten bahsetmeye başlarsak ve estetikten de güzel, haz veren gibi bir şeyler anlıyorsak zaten benim demin söylediğim “sanat yeni bir tanıma ihtiyaç duyuyor artık” lafıyla çelişecektir bu. Biz sanatın eski kriterleriyle yeni bir tanım yapamayız, yepyeni bir tanım yapmamız gerekiyor. Biraz anlamsız göründüğünün farkındayım. O zaman başka bir şey diyelim buna, sanat değil, mesela güncel sanat diyelim. Hatta sanatı da kullanmayalım, bambaşka bir şey söyleyelim...

İzleyici: Estetiği reddediyorsanız bir üst başlık alalım, ama bir kavram olması lazım. Estetik gitsin, nitelendirme, ister güzel ister çirkin ister gürültülü ister hoş nahoş vs. ne olursa olsun ama bir nitelik. Estetik, güzel olması şart değil; ama yeni sanatta estetiğe eşdeğer veyahut estetik doğrultusunda, onun paralelinde nitelik gibi bir şey yok mu?

Z.B.: Çok istiyorsanız şöyle bir şey söyleyelim. Toplumsal meselelerle yakınlığı, bu Yeni Tip Kamusal Sanata bir estetik değer katıyor olsun; ama ben söylediğim bu lafa kendim katiyyen katılmam. Ama çok istiyorsanız, estetik lafını mutlaka kullanalım diyorsanız, böyle bir şey diyebilirsiniz.

İzleyici: Estetik fani bir kavram. Birçok sanat eserlerinde bakan göze göre estetik bir özellik var, başkası çirkin de görebilir. Estetik sanat eserinin bir ruhu, bir niteliği... Yeni sanatta estetik kelimesini ortadan kaldırdık diyorsak, demek ki bunun bir ruhu olacak, yeni bir özellik... Ben kafamdan düşündüm, nitelik dedim, ama nasıl bir nitelik? Ama estetik olmasın da, başka bir şeyi var mı diyorum, ruhu nedir?

L.Ç.: Peki, teşekkür ederiz. Başka? Bir soru var, buyrun.

İzleyici: Şu anda bahsetmekte olduğumuz yeni kitaplar, kişiler, sanatçılar ya da yeni akımlardan bahsediyoruz ama hepsinin aslında kökeni 1950-60'lı yıllarda Amerika'da, Avrupa'da ortaya çıkmış yeni akımlar, yeni sanatçılardı. Teker teker örneklerini görebiliriz. Biraz önce söylediğim ünlü feminist eleştirmen Lucy Lippard'ın 1960'larda çıkmış çok önemli bir kitabı "Sanatın Maddesizleştirilmesi". Aslında o dönemde yapılan, günümüzde de yapılmakta olan sanat, tüm o bizim sanata atfettiğimiz değerleri ortadan kaldırmaya, yıkmaya çalışıyor. Yani, maddesinden arındırılmış bir sanat var. *Conceptual Art* da buna dahil. Aslında günümüzdeki Yeni Kamusal Sanat bunun devamı şeklinde.

Z.B.: Ben bu tarihsel arka plandan bahsederken, tabii çok özet geçmek durumunda kaldım, ama bugün yolun sapağında Beuys bize buyrun bu tarafa demiş, ama tabii ki o yol üzerinde buraya gelinceye kadar birçok insan var, birçok sanatçı, birçok eleştirmen, birçok iş var. Bunların hepsi birbirinin üzerine binecek olan şeylerdir, bu bir. İkincisi, biz bugün Levent Bey'in sayesinde 2005'te burada bu olayı tartışıyoruz ama, dediğim gibi Batı neredeyse "Haa, o mu? Biz şimdi başka yerlerdeyiz" diyecek durumda. Bu bizi çok ilgilendirmiyor. Olabilir, onlar defteri kapamış olabilirler, biz yeni bir defter açalım, biz neler yapabiliriz? Bizde neler oluyor? Onlara bakmak gerekir, eğer merak ediyorsak tabii ki. Dediğim gibi, bunu külliyen, zinhar sanat dışında tutan görüşler var, olacak. Olabilir ama, "sanat sadece budur artık", diyecek olan insanlar da var. Bu da bizim sanata bakışımızdaki bir özgür seçimimiz aslında. Ama bu şöyle bir şey değil "Ben böyle çok beğendim bunu, onun için sevdim, böyle olsun" diyemeyiz, bu kadar özgür

değiliz tabii ki. Bunun arkasına hangi teorileri koyduğumuzu, koymamız gerektiğini, hangi teorik yaklaşımlardan yola çıkmamız gerektiğini bilmeliyiz elbette. Bunun arkasında çok ciddi feminist ideolojiler, teoriler var birçok şeyde olduğu gibi. Bu projelerin temel örnekleri, ilk örnekleri özellikle ve ağırlıklı olarak feminist projelerden kaynaklanır, feminist projelere dayanır daha doğrusu. Birçok şeyde olduğu gibi aslında bu bizde fazla dikkate alınmıyor, ama gerçekten de birçok yeni dönüşüm üzerinde, öncesinde feminist projelerin ve teorilerin ciddi rol oynadığını söylemek mümkün. Bu sanattan, resim yapmaktan, heykelden, enstalasyondan canı sıkılmış küçük bir grubun ortaya attığı bir şey değil. Burada çok radikal bir dönüşüm var. Bu dönüşüme göre karar vermemiz gerekiyor. Neye sanat diyeceğiz, neye demeyeceğiz, hangi yoldan devam etmek istiyoruz, anayoldan mı gidiyoruz, yoksa yan yola mı sapıyoruz? Yan yola sapıyorsak bu da bizim tercihimiz, izleyici olarak da – burada tabii izleyicinin kendisini bizzat işin içinde buluşu diye bir şey var. O zaman belki izleyici lafı da zaten kalmıyor artık. O zaman ben yeni tip kamusal sanat izledim demek olmayacak, ya katılacaksın ya katılmayacaksın demek ki.

İzleyici: *Public* ve kamusal'la ilgili bir şey söyleyeceğim de, ondan önce başka bir şey söyleyeceğim, gerçekten de sanat falan diyoruz ya, bence *contemporary art*, güncel sanat dememememiz lazım. Hatta bu, modern sanatta başka bir şey, güncel sanatta başka bir şey ve sanatta belki başka bir şey, fotoğraf sanatı da başka bir şey. Bir de *artivist* diye bir kelime var, yeni bir insanı tanımlamak istiyorsak, hani *artivist* gibi bir kelime kullanılabiliyor. Aktivist ile artistin karışımı olarak. Başka bir şey söyleyeyim: Türk Dil Kurumu'nun sözlüğüne baktığımız zaman, *public*'i kamu, kamusal diye çeviriyoruz ya, şöyle bir şey var. Kamu bizde, birinci anlamı olarak halk hizmeti gören devlet organlarının tümü manasına geliyor, ikinci, bizim hep konuşurken kullandığımız anlamı, bir ülkedeki halkın tümü, yani halk manasına geliyor. İngilizce karşılığına baktığımız zaman, Princeton Üniversitesi'nin çıkardığı bir sözlükte, bu birinci anlamı, yani halk hizmeti gören devlet organlarının tümü, diye bir kelime yok onlarda. Daha çok ikinci anlamı var: bir ülkedeki insanların bütünü. O zaman diyeceksiniz ki mesela onlarda *private* üniversiteler var, *public* üniversiteler var. *Public* kamusal, biz öyle diyoruz, ama ingilizce karşılığının bir açılımında herkesin faydalanabileceği, herkese açık gibi manası var. Dolayısıyla *public*'in Türkçesi "kamu" olmayabilir diye

düşünüyorum. Biz birçok şeyi çevirerek kullanıyoruz, ama çevirirken böyle kavramları tam çeviremiyoruz, kelime olarak çeviriyoruz bazen iki üç tane anlamı oluyor. Ondan sonra konuştuğumuz zaman da bazen böyle birbirimizin ne dediğini anlamayabiliyoruz. Kamusal alan da TDK'ya göre: kamuya ait, kamuyla ilgili işlerin yapıldığı yer, gibi bir manaya geliyor, devlet dairesi gibi bir anlama geliyor, dolayısıyla TDK'ya da ne kadar güvenilir, bilmiyorum.

Z.B.: Önce şunu söylemek lazım. Ben henüz o anlamda ödevimi iyi yapmış birisi değilim ama, bu meseleleri bu grup bir daha tartışacaksa, herkesin şu *Kamusal Alan* (Meral Özbek'in Hil Yayınlarından çıkan kitabı) kitabını okuyup gelmesi lazım bir defa. Çok ciddi bir kaynak ve hepimizin bunu çok iyi bilmesi lazım. İkincisi, bizdeki kamusal alan tartışmalarını biliyorsunuz: Köşk kamusal alan mıdır, sokak neresidir, mahkeme kamusal alan mıdır? vesaire. Tabii biz anlıyoruz şimdi ne demek olduğunu. Ama mesela, benim izleyebildiğim kadarıyla, *public art*, hiç tartışmasız *public* alana konan sanat nesnesi anlamına geliyor. Dolayısıyla sadece bir meydana koyman gerekmiyor. Köşke de koyabilirsin herhangi bir işini; ama o zaman dahi, benim için köşkteki bir heykelle Taksim Meydanı'ndaki veya modern sanatlar müzesindeki heykel arasında hiç fark yok. Ne açıdan fark yok? Ontolojik açıdan hiçbir fark yok. Birincisi, kamusal alanda bir heykel o. Kamusal sanat değil. Bunun yurtdışındaki karşılığında biraz farklı nedenlerle kamusal sanat projeleri var. Onlarda da büyük paralar olduğu için farklı bir şey. Yarışma usulü yapılıyor veya birine ısmarlanıyor. Ama bu, bir kere daha, lütfen ısrarla söylüyorum ki, bu kavramları kesinlikle karıştırmamamız gerekir. Bunun için yepyeni bir kavram keşke bulsak. *Community based art* mesela, ama onu da Türkçeye nasıl çeviririz bilemiyorum.

İzleyici: Yabancılar, bizim kavramı aldığımız insanlar belki hiç karıştırmıyorlardır; çünkü onlarda zaten bu *public* kelimesinin bizdeki gibi, devletin müdahale ettiği manası yok. Kamusal sanatı başka birisinden duyan bir insan kafasındaki kamu kelimesini anlıyor ve onun üzerinden, kendi bildiğine göre, yani kelimenin anlamı üzerinden yorumluyor, kavram olarak yorumlamıyor. Ve dolayısıyla böyle gereksiz tartışmalar oluyor.

Z.B.: Bütün bu konuşmalardan sonra Yeni Tip Kamusal Sanat, sanki kamusal alanda yeni tip bir şey yapmak gibi anlaşılabilir pekâlâ. Oysa değil.

Bu nedenle belki bu kavramı en azından kullanmayıp, buna bir “süreç temelli” veya “topluluk temelli” sanat dememiz gerekir.

L.Ç.: Paslaştığınız durumu, doğrusu ben hem kuşkuyla, hem de biraz inanmayarak dinliyorum. Sonuçta sözlüklere zaten inanmıyorum. Sözlüklerdeki o kelimelerin neyi kapsayabileceği veya kapsaması gerektiği konusundaki ünlemi de çok içime sindiremiyorum. Daha çok galiba kelimenin bu etimolojik yapısı veya işaretlerinden ziyade; o kelimenin, mesela diyelim ki burada “kamu” diyoruz ama bir de “sanat” diyelim, bu “sanat” dediğimiz kelimenin işaret ettiği diğer kelimeleri ve kavramların ne olduğunu açıkçası tarif edemem. Bunu sorsanız bayağı başbelası bir durum. “Kamu” diyorsun, o da diyor ki “okul kitabı”. Böyle bir süreç önemli; ama bu süreci önceden tarif etmek gibi bir şeye de ben çok inanmıyorum. Çünkü deneyimlemediğim bir şeyi nasıl tarif etmem beklenir? Ya da deneyimlemediğim bir şeyi sanat olarak mı okumam lazım? Kafamda bir kod var, sanat böyle bir şey. Ben bu kodla, karşımdaki deneyimle yüzleşmeye kalktığım zaman, zaten peşinen kendi kendimi baltalamaya başlıyorum. Burada anlatılan örnekler hep başkalarının deneyimi gibi duruyor, başkalarının deneyimini ben şimdi tarif etmeye kalkıyorum. Galiba buna şimdi sanattır, şimdi sanat değildir demeye çalışıyorum, bu çok acıklı bir durum, yanlış bir durum kendi adıma. Dolayısıyla kendi deneyimimin nasıl bir ruh hali yarattığı veya bana nasıl dokunduğu vaya beni nasıl yaraladığı, yeni kelimeler getirecekse eğer ve ben buna sanat diyeceksem, belki oraya götürecek. O yüzden burada peşinen şu tarifle, bu tarifle ilgili bir çözümleme çıkar mı ya da çıkarsa başarılı oluyor mu bilmiyorum.

Z.B.: Belki şu konuda haklısın. Resim dediğin zaman aynı şeyi anlıyoruz hepimiz değil mi?

L.Ç.: Pek anlamıyoruz, işte sorun orada. Ben onu söylemeye çalışıyorum, yani kodlanmış bir kelime olarak bakıyorsak, anlıyoruz. Ama ben o kodlanmanın da hiçbir şekilde doğru olmadığını söylüyorum.

Z.B.: Çeşitli malzemelerle yapılmış bir şey bu. Bunu anlıyoruz hepimiz, resim deyince, hiç kimse “ne güzel bir resim” demiyor üç boyutlu bir şeye. Burada esas önemli olan kriterlerimizi bilmek ve o kriterlere uygunluğu açısından değerlendirmek. Biliyorsun enstalasyon ve mekân düzenlemesi meselesi de aynı kavram kargaşalığını beraberinde getirmiştir. Onun için de birtakım kriterler ortaya koymak gerekiyordu.

L.Ç.: Bense şöyle düşünüyorum: eğer kendi deneyimini bu kadar kendisi yaratan bir şeyden söz ediyorsak, niye kriter diye bir şey arıyoruz ki bu süreçte? Burada illa kriter, bir beklenti olmamalı, ya da kriter bizi öbür işle karşılaştırmamaya götürmemeli. Kendisinin, kendi keşfini bulmalı, o kriterleri kendisi inşa etmeli bulabiliyorsa. Bulamıyorsa da, bulamasın, illa kriter bulmak zorunda değilim. Eğer sanat şu ana kadar ki bütün tariflerinde hep dört köşe bir şey çıkarıyorsa, bırakalım bu ilişkide dört köşe bir şey çıkmasın. Çok mu ihtiyacımız var böyle bir şeye, diye de düşünüyorum.

İzleyici: Konuşmacı hanımefendi birçok örnekler verdi, bu örneklerden ben kendime göre bir şeyler çıkardım. İnsan olmadan maymunun bir türüydü. Beşyüzbin sene önceden gelişmesine başladı ve tabiatta, sonradan da toplum içerisinde, diğerlerinin yanında nasıl davranacağı bağlamında belli kurallar yarattı ve birbirimizle konuşmamız vs. bu kurallara göre –buna kültür dendiğini biliyoruz–, bize öğretilen şeylerin kapsamı içerisinde oluyor. Yani bilinen Türk usulü düşünce, Türk usulü davranma, Amerikan usulü hayat, Alman usulü davranış da deniliyor bunlara. İnsanların gelişim süreci içerisinde bir davranış, bir yaşam tarzı oluştu. Benim anladığım, siz öyle örnekler verdiniz ki, adam bugüne kadar olan bütün yaşam tarzını, düşünüş tarzını filan bırakıyor, adeta, hayatında mağara resmi yapmamış, mağara adamları için birisi çıkıyor duvara bir mağara resmi yapıyor, hiç olmadık bir şey. Birileri çıkıyor, hiç olmadık biçimde davranıp, hiç olmadık biçimde düşünüp, olmadık işler yapıyor. Yani yaşam tarzı, düşünüş ve davranış tarzı apayrı bir şey. Bu mu acaba? Onun için buna kamusal, *public art* dediğine göre içtimai sanat olabilir mi acaba?

Z.B.: İçtimai ne demek? Sözcüğün anlamı ne? Karşıtı ne?

İzleyici: İçtimai Türkçedir efendim, Osmanlıca. Osmanlıca Türkçe sözlükler aldığınız zaman, Osmanlıca sözlüğün karşısında karşıtı yoktur, bir açıklama vardır.

Z.B.: Ben siz biliyorsunuzdur diye sordum, karşıtından belki daha iyi bulabilirim diye.

İzleyici: Toplum içerisinde insanların birbirine karşı olan davranışlarının bir bütünüdür.

Z.B.: Tamam, anladım. Bir defa yeni bir şey olduğunu söylüyorsunuz, evet yeni bir şey var. Ama şu örneğinize katılmıyorum, galiba şöyle demek istediniz: bu, “bir mağara adamına ilk defa, hiç haberi yokken, daha hiç öyle bir şey deneyimlememişken, hadi mağara duvarına resim yap” demek gibi diyorsunuz, değil mi?

İzleyici: Hayır, çok akıllı ve çok yetenekli, diğerlerinin hiç yapmadıkları, akıllarına gelmeyen bir şey yapmak istiyor.

Z.B.: Anladım, ama bu öyle bir şey değil.

İzleyici: Süper zekâ diyeyim, süper yetenekli, yaratıcı, ama bu insanlar resmi yaratmıyorlar, heykel yaratmıyorlar, davranış biçimi, yaşayış biçimi yaratıyorlar.

Z.B.: Herkes kendi hayatının içinden bunu yaratıyor. Hiç öyle uzaktan yukarıdan gelen, çok zeki olmayı gerektiren, çok süper yetenekli olmayı gerektiren bir şey değil. Meseleye nasıl bakmayı biliyor olmanız yeterli. Dolayısıyla bu, sanatçının kim olduğu sorusunu da beraberinde getirecek; sanatın ne olduğu, nasıl olması gerektiği, kimlerle yapılması gerektiği, nasıl bir formu olacağı gibi sorularla birlikte. Formdan nesneyi kastetmiyorum, ama bir gidişatı olacak en azından. Bunun nasıl olacağı konuşulurken, bir taraftan da, peki, bunu yapmak için bu denklemin sağ tarafı mutlaka sanatçı mı olmalı, güzel sanatlar fakültesi mezunu mu olmalı gibi birtakım soruları da beraberinde getiriyor. Ben özetle şunu söylemek istiyorum. Yeni şeyler oluyor hayatta ve biz bu yeni şeylere ne kadar açık bakarsak onların var olmaları kolaylaşacak ve bizim dünyayı algılamamız farklılaşacak.

L.Ç.: Teşekkür ederiz, başka soru yoksa herkese iyi akşamlar dileriz.

Z.B.: Bu güzel havada buralara geldiğiniz için özellikle teşekkür ederiz.

Biyografiler

ALİ AKAY (1957, İstanbul)

Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölüm Başkanı.

Türkçe, Fransızca, Almanca ve İngilizce birçok yazısı çeşitli dergilerde, kataloglarda yayımlandı.

Toplumbilim dergisinin kurucusu.

Düzenlediği Sergiler:

1995 “Devlet-Sefalet-Şiddet” sergisi, Devlet Han, İstanbul

1996 “Azınlık” sergisi, Akkule Sanat Merkezi, Magosa, Kıbrıs

1998 “Cumhuriyetin Tasavvuru”, Urart Sanat Galerisi, İstanbul; “Ekoloji ve Periferi”, Restorasyon Okulu, Floransa, İtalya

1999 “Giz ve Açıklık”, Akademi İstanbul; “Sanat ve Modaları”, Urart Sanat Galerisi, İstanbul

2000 “Riskli Gölgeler”, Marmara Üniversitesi Galerisi, İstanbul; “Doldurma Boşaltma, Bir Dükkân” Karaköy, İstanbul; “Geçişlilik”, İkiz Kiliseler Sanat Galerisi, Kıbrıs

2001 “İlahi Komedya”, Urart Sanat Galerisi, İstanbul; “Sanatçının Politik Desenleri” Sabancı Kasa Galerisi, İstanbul

2002 “Sefahat”, MÜGSF, İstanbul; “60x60”, Eczacıbaşı Sanal Müzesi sergisi, TÜYAP Sanat Fuarı, İstanbul

2003 “Arada”, Proje 4L, İstanbul; “Gelecek Demokrasi”, Akbank Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul

2004, “Hayalet Çizgi” (Levent Çalıkoğlu ile), Akbank Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul; “Refrain Odysseus”, (Chul Lee ile) Total Museum, Seul, Güney Kore; “Gözlem, Yorum, Çeşitlilik” (Levent Çalıkoğlu ve Haşim Nur Gürel ile) İstanbul Modern Müzesi; “Kıbrıs Üzerine”, Selanik Modern Sanatlar Müzesi, Yunanistan

2005, “Yeni Alımlar Sergisi” (Levent Çalıkoğlu ve Haşim Nur Gürel ile), İstanbul Modern Müzesi; “Doğayla Bulaşmak” (Levent Çalıkoğlu ile), Akbank Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul; “Fikret Mualla Retrospektif” (Levent Çalıkoğlu ve Haşim Nur Gürel ile), İstanbul Modern Müzesi; “Sarkis Bir Kilometre Taşı”, Akbank Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul; “Tekinsiz”, Akbank Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul; “Bellek ve Hayal Gücü”, 7. Santiago Video ve Elektronik Sanatlar Bienali, Şili

Katıldığı Sergiler:

1994 “Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu” (Emre Zeytinoğlu ile), Urart Sanat Galerisi, İstanbul

1995 “Kesişen Coğrafyalar” (Müşerref Zeytinoğlu ile), Ujlak Sanat Galerisi, Budapeşte , Macaristan

1997 “İstanbul-Atina Yüzyüze” (Müşerref Zeytinoğlu ile), Caddebostan Sanat Galerisi, İstanbul

1998 “Atina-İstanbul Yüzyüze” (Orhan Taylan ile), Atina

2000 “Temizlik Malzemeleri” (Seza Paker ile); “İstanbul-Atina Yüzyüze 3” (Seza Paker ile); “Geçişlilik ve Postmodernizm”, Gümrü Bienali”, Gümrü, Ermenistan

Kitapları:

Konu-mlar, Bağlam Yayınları, 1991

Tekil Düşünce, Afa Yayınları, 1991

Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu (E. Zeytinoğlu ile), Urart, 1994

Michel Foucault’da İktidar ve Direnme Odakları, Bağlam Yayınları, 1995

*İstanbul’da Rock Hayatı (*Kolektif Eser- Ali Akay’ın Editörlüğünde), Bağlam Yayınları, 1995

Kıvrımlar, Bağlam Yayınları, 1996

Postmodern Görüntü, Bağlam Yayınları, 1997

Kavramın Sınırlarında (Emre Zeytinoğlu ile), Bağlam Yayınları, 1998

Armağan, Bağlam Yayınları, 1999

Sanatın Sosyolojik Gözü, Bağlam Yayınları, 1999

Minör Politika, Bağlam Yayınları, 2000

Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali, Bağlam Yayınları, 2001

Kapitalizm ve Pop Kültür, Bağlam Yayınları, 2002

Tekil Düşünce, Bağlam Yayınları 2003 (3. Basım)

Sanatın Durumları, Bağlam Yayınları, 2005

Postmodernizm, L&M Yayınları, 2005

Çevirileri:

Diyaloglar (Deleuze ve Parnet), Bağlam Yayınları, 1990

Kapitalizm ve Şizofreni 1 (Deleuze ve Guattari), Bağlam Yayınları, 1990

Kapitalizm ve Şizofreni 2 (Deleuze ve Guattari), Bağlam Yayınları, 1993

Üç Ekoloji, 2. Baskı, Bağlam Yayınları, 2000

Gilles Deleuze, Perikles ve Verdi, Bağlam Yayınları, 2005

BAŞAK ŞENOVA

Küratör, tasarımcı. İstanbul'da yaşıyor. İngiliz Filolojisi ve Grafik Tasarım eğitimi gördü (Bilkent Üniversitesi Grafik Tasarım Yüksek Lisansı / "Postmodern Durumun bir öncüsü: Çağdaş Reklamcılıkta Görsel ve Sözel Retorik"; Sanat, Tasarım ve Mimari Doktorası /"Tele-görsel Ontolojinin Boyutları: Televizyondaki Zamanın Simyası").

2002 yılında Amsterdam'da De Appel Vakfı'nın 7. Küratöryel Eğitim Programı'nı tamamladı. Aynı sene *art-ist* 6'nın editörlüğünü yaptı. 1995 yılında 4. Uluslararası İstanbul Bienali için üç sayılık bir bülten çıkarttı. 6., 7. ve 8. Uluslararası İstanbul Bienallerinde katalog yazarlığı, basın bültenleri editörlüğü gibi görevlerde bulundu. 1996 yılında ilk sergisini Adana'da Eden Ünlüata ile gerçekleştirdi. Bu sergiyi "Zemin: Mekân_Yüzey_Katman" (İstanbul), "Haunted by Detail" (Amsterdam),

“Istanbul, Daydreaming in Quarantine” (Tel-Aviv), “Walking Istanbul, Notes from the Quarantine” (Graz), “ROR - Contemporary Plastic” (Maastricht), “loosing.ctrl” (İstanbul, Berlin, Tel-Aviv, Üsküp) ve “23. Günümüz Sanatçıları İstanbul ve Diyarbakır Sergileri” gibi çeşitli ulusal ve uluslararası projeler takip etti.

Kurucularından olduğu NOMAD kapsamında birçok uluslararası proje gerçekleştirdi, <rotor> Gallery, Marres, Hedah, kuda.org, The Israeli Center of Digital Art, Steim, V2, Interspace-Sofia, Sabreen Studio, press to exit project space-Pro Helvetia Üsküp, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Siemens-Sanat, Forum StadtPark-Graz ile ortak projeler geliştirdi, Transmediale 2005, ZKM|Karlsruhe, Uluslararası İstanbul Bienali ve Novi-Sad’daki Trans_Avrupa Pikniği gibi etkinlikler ve kurumlar için projeler üretti. ctrl_alt_del işitsel ses festivalini geliştirenlerden biridir.

BORGA KANTÜRK (1978, İzmir)

İzmir’de yaşıyor ve çalışıyor.

1995-1999 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Lisans Programında eğitim gördü. 1999-2003 Dokuz Eylül Üniv. GSE Resim Bölümü Yüksek Lisans Programında eğitimine devam etti. 2002’de aynı bölüme Araştırma Görevlisi olarak atandı. Aynı Üniversitede Sanatta Yeterlik Programına devam etmektedir.

Kurumsal Faaliyetler:

2002-2005 KUTU ‘Taşınabilir Sanat Mekânı’ kurucusu ve yönetmeni.

2003- K2 Sanat Merkezi’nin kurucu ekibinde yer aldı.

2004-2005 K2 Sanat Merkezi’nin proje yönetmenliğini sürdürmektedir.

Kişisel Sergiler:

1999 “!”, Yapı Kredi Sanat Galerisi, İzmir

2001 “Medar-i İftihar”, Iletişim Sanat Galerisi, İzmir

2003 “Herhangi Bir Pazartesi: Bilinmeyen Kente Yolculuk”, DEÜ GSF Sergi Salonu, İzmir

Uluslararası Sergiler, Etkinlikler:

2003 B-fact: Black Sea / Baltic Sea / Barents Sea; Mutual Realities/ Artistic Exchange/ Inter-regional Solidarity; Recognition/Switch/Hospitality, Bilgi Atölye 111, İstanbul

2003 GO!, Liqudacion Total, Madrid, İspanya

2004 Darkroom, Artist-workshop, Continental Factory, Hannover, Almanya; "Lock your mind" (Zihnini Kitle), Serkan Özkaya, Ahmet Öğüt, Borga Kantürk ortak çalışma, Sox36, Berlin, Almanya

2005 HIAP (Helsinki Misafir Sanatçı Davet Programı) tarafından 3 aylık (Haziran, Temmuz, Ağustos) sanatçı bursu. Finlandiya, Helsinki; HIAP 'Open Studio', Alice Miceli, Borga Kantürk, Samon Takashi tarafından gerçekleştirilen sunum, Hiap Stüdyoları, Helsinki, Finlandiya; "KUTUmini" 'View Finder', *Radika*l Gazetesi, Matts Leiderstam, Serkan Özkaya ile gerçekleştirilen ortak proje, İstanbul

Küratöryel çalışmalar:

2001 "Merhaba İç Sıkıntısı", KUTU v.1, ("Plajın Altında: Kaldırım Taşları" sergisi için oluşturulmuş proje) Proje4L, İstanbul

2002 "Kusursuz Seyirci", KUTU v.1, DEÜ GSF Koridoru, İzmir

2003 "Şehirkazıcı", KUTUv.1, DEÜ GSF Koridoru, İzmir; "Başka bir yer" sergi küratörlüğü, DEÜ GSF Koridoru, İzmir

2004 "En derin nefes" sergi küratörlüğü, KUTUv.4, ("Sıkıntı ve Gökkuşağı" sergisi için oluşturulmuş proje) Akbank Kültür ve Sanat Merkezi; "Gizli Yüz" sergi küratörlüğü, K2Sanat Merkezi, İzmir

2005 "Alis Alis'e karşı" Adnan Yıldız-Borga Kantürk ortak sergi yapımcılığı, K2 Sanat Merkezi, Kasa Galeri, İstanbul-İzmir; "Diğerlerinin Şansı", sergi küratörlüğü, K2 Sanat Merkezi, İzmir; 'The Little, The Cheap, The Trash and Absolutely Passionate!' Young Turkish Artists from K2 Artists Initiative (Küçük, Ucuz, Arızalı ve Tamamen Tutkulu: K2 Sanatçı İnisiyatifinden Genç Türk Sanatçılar) sergi küratörlüğü, HIAP Stüdyoları, Cable Factory, Helsinki, Finlandiya; 'Geceyarısı Güneşinden: Finlandiya Güncel Sanat Videoları', K2 Sanat Merkezi, İzmir

Bazı Grup Sergileri:

2001 “New Suggestion - New Proposals 6”, Borusan Sanat Galerisi, İstanbul; “Düş Satın Alma Dükkânı” Alsancak Philips Shop, İzmir; “Yeniden Bak”, Proje4L, İstanbul

2002 “Geleceğe Esintiler”, Kasa Galeri, İzmir; “Arada Kalmak”, Palmiye Alışveriş Merkezi, İzmir; “Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm!”, Proje4L, İstanbul

2004 “Aynı Zamanda Hep Buradayım!”, K2 Sanat Merkezi Dokümantasyon Merkezi, İzmir; “Üstü Değil Kendisi!”, K2 Sanat Merkezi, K2 Galeri, İzmir

Ödüller:

2001 Devlet Resim ve Heykel Yarışması Başarı Ödülü, Ankara

2003 “Talens” Sanat Dünyası Resim Yarışması suluboya dalında ikincilik ödülü, Bursa-İstanbul

CAN ALTAY (1975, Ankara)

Ankara’da yaşıyor.

Bilkent Üniversitesi, Sanat, Tasarım, Mimarlık Fakültesi’nden yüksek lisans (1999) ve doktora (2004) çalışmalarını tamamladı.

Malmö Art Academy, Lund University, Rooseum Center for Contemporary Art, İsveç’te (2003-2004) Eleştirel Çalışmalar doktora programını bitirdi.

Bazı Grup Sergileri:

2005 “Cork Caucus”, Cork, İrlanda, küratörler: Charles Esche ve Annie Fletcher, ; “NowHere Europe” sergisi, Polo Museale Veneziano Alla Misericordia, Venedik, İtalya, küratör: Bartolomeo Pietromarchi (51. Venedik Bienali’ne paralel sergi); “Arbeitshaus: Einatmen, Ausatmen” sergisi, KunstHaus Dresden, Almanya, küratörler: Christiane Mennicke ve Annette Weiser; “Normalization” sergisi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, İstanbul; “How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age” sergisi, Museo de Arte Contemporaneo de Monterrey, Monterrey, Meksika,

küratör: Philippe Vergne (turda); “Art for...” sergisi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, İstanbul

2004 “How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age” sergisi, Museo de Arte Contemporaneo Internacional Rufino Tamayo, Mexico City, Meksika, küratör: Philippe Vergne (turda); “How Can You Resist? – L.A. Freewaves 9th Biennial Festival of Film, Video and New Media, Los Angeles, ABD; “Starship space debris”, Büro DC, Köln, Almanya; “Common Property – Allgemeingut 6th Werkleitz Biennial” Halle, Almanya; “How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age” sergisi, Houston Contemporary Arts Museum, ABD, küratör: Philippe Vergne (turda); “Can Altay, Bauer and Krauss, New Beginnings” sergisi, Signal, Malmö, İsveç; “Call me İstanbul” sergisi, ZKM|Karlsruhe, Almanya, küratörler: Peter Weibel, Roger Conover, Eda Cufer; “Manyfacture”, Living Art Museum, Reykjavik, İzlanda

2003 “4D: four dimensions, four decades”, 8. Havana Bienali, küratör: RAIN; “We’re Paperman’, He Said”, 8. İstanbul Bienali, küratör: Dan Cameron; “Making Space” sergisi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, İstanbul, küratör: November Paynter; “How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age” sergisi, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino, İtalya, küratör: Philippe Vergne (turda); “How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age” sergisi Walker Art Center, Minneapolis, küratör: Philippe Vergne (turda)

2001 “Becoming a Place – Yerleşmek” sergisi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, İstanbul, küratör: Vasıf Kortun.

2000 “Ankara’da Genç Sanat-3” sergisi, Çankaya Çağdaş Sanat Merkezi, Ankara, küratör: Vasıf Kortun, organizasyon: a+A (Unesco AIAP)

1998 “A Special Day” sergisi, ICAP, İstanbul, küratör: Vasıf Kortun.

Kolektif Projeler:

2003 “Bunker Research Group”, araştırma ve sergi serisi, başlatan: Hüseyin Alptekin

2002 “SASA: kentsel sosyal koşullarda sınır aşımı olanaklarını ortaya çıkarak şekilde sosyal ve mimari uzamın eğildiği, farklı yere taşındığı,

itildiği ya da kışkırtıldığı bazı sosyal-uzamsal olayların ve koşulların gözlemlenmesi, yorumu, kaydı ve temsiline adanmış, süregelen bir proje”

2001 “ABAP: as big as possible” Serkan Özkaya tarafından başlatılan ve sergilerle kitap içeren kolektif bir proje

Yazılar ve Yayınlar:

Sosyal mekan, Kentsel Durumlar, Mimaride sınır aşımları, Türkiye’de mimari, Yapı sürecinde rol oynayan gruplar, Komşuluk, Kitlesel Yapı Üretimi, Uzakdoğu Dövüş Sanatalrı Sinemasında Mekânın Yaratımı üzerine araştırmalar yaptı, yazılar yazdı ve konferanslar verdi. Ariane Müller için sergi tanıtım yazısı yazdı.

Bibliyografya:

Bradley, W. “Can Altay” *Frieze*, issue 92 June/July/ August 2005. s. 148.

Pietromarchi, B. (ed.) *the [un]common place: art, public space and urban aesthetics in europe*. Barcelona: ACTAR, 2005. s. 178-183.

EMRE ERKAL (1972)

İstanbul ve Ankara’da mimarlık ve işitsel sanat ile ilgilenmektedir.

ODTÜ’de Elektronik Mühendisliği eğitiminden sonra, Türkiye ve ABD’de çeşitli üniversitelerde lisansüstü¸ bilgisayar grafikleri, bilimsel psikoloji ve yapay zekâ konularında çalıştı. Harvard Üniversitesi Tasarım Okulu’ndan (Harvard GSD) profesyonel mimarlık derecesini alarak, MIT Medya Laboratuvarı’nda ses üzerine araştırma projelerinde çalıştı.

New York’ta Skidmore, Owings & Merrill ofisinde ve Türkiye’de Erkal Mimarlık ofisinde farklı ülkelerde yer alan çeşitli yapılar tasarladı ve uyguladı. Ulusal mimarlık ve kentsel tasarım proje yarışmalarında birincilikler kazandı (Ankara Büyükşehir Belediyesi Hizmet Binası ve Rant Tesisleri, 2000; Antalya Kent Merkezi Doğu Garajı ve Halk Pazarı Kentsel Tasarımı, 2005). 2004’te Atılım Üniversitesi Mühendislik Fakültesi projesi ile 9. Ulusal Mimarlık ödülleri Proje dalında finalist oldu.

Etkileşimli medya tasarımı konusunda Türkiye ve ABD’de çeşitli profesyonel uygulamaları bulunmaktadır. NOMAD’ın kurucusu olarak

2002 yılından bu yana uluslararası ölçekte dijital sanat projeleri düzenlemektedir.

Ses, mekân ve algı arasındaki ilişkileri sorguladığı işitsel sanat enstalasyonlarından bazıları:

2005 Kentsel Filtre - Urban Filter: Mediamatic, Post CS Binası, Amsterdam'da VOLUME Grup Sergisi

2004 Arakesit - Intersection: Darphane - Topkapı Sarayı, İstanbul Mimarlık Festivali'nde uygulama; 'Call Me Istanbul' sergisi mimari tasarımı ve ses peyzajı: ZKM Zentrum für Kunst and Medientechnologie, Karlsruhe (Cevdet Erek ile)

2003 İçerik - Content: 8. Uluslararası İstanbul Bienali (Cevdet Erek ile)

EMRE ZEYTİNOĞLU (1955, İstanbul)

1980 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Bölümü'nden mezun oldu. 1986 yılından bu yana sergiler açıyor ve sanat, tasarım, mimarlık dergilerinde makaleler yayımlıyor. *Özgür Gündem* gazetesinde aralıklı olarak sanat-siyaset üzerine yazıyor.

Bazı Grup Sergileri:

2004 "Dilin Gücü: Minör Oluş", Diyarbakır, küratör: Ali Akay

2002 "60 Yılda 60 Sanatçı", Eczacıbaşı Sergisi, İstanbul Sanat Fuarı, TÜYAP – Beylikdüzü; "Gerçek Herşeyin Üstesinden Gelir", TÜYAP – Tepebaşı, küratör: Beral Madra

2000 Uluslararası Gümrü Bienali, Style Gallery, küratör: Azad Sarkisyan, Vazgen Tadevisyan; "İstanbul-Atina Yüzyüze", Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi, İstanbul

1999 "Sanat ve Modaları", Galeri Urart, İstanbul, küratör: Ali Akay

1998 "İstanbul-Atina Yüzyüze", Melina Mercouri Kültür Merkezi, Atina; "Cumhuriyet Tasavvuru", Galeri Urart, İstanbul, küratör: Ali Akay; "Ekoloji ve Periferi", Spinelli Restorasyon Enstitüsü Galerisi, Floransa, küratör: Ali Akay

1995 “Devlet-Sefalet-Şiddet”, Devlet Han, İstanbul, küratör: Ali Akay; “Kesişen Coğrafyalar”, Galeri Ujlak, Budapeşte, Macaristan

1994 “Modern Türk Resmi”, Kültür Bakanlığı Koleksiyon Sergisi, Rabat; “Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu”, Galeri Urart, İstanbul (Ali Akay ile)

1993 “Anı-Bellek 2”, Akaretler No: 50, İstanbul, küratör: Vasıf Kortun

1992 “New York-İstanbul”, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul, küratör: Yahşi Baraz; “Sergi İstanbul”, Taksim Sanat Galerisi

1991 “Çağdaş Türk Sanatı”, C.ITOH Co. Ltd. Sergi Salonu, Tokyo

1989 2. Uluslararası İstanbul Bienali, Atatürk Kültür Merkezi

1987 “Genç Sanatçılar”, Galeri BM, İstanbul, küratör: Beral Madra; “Genç Sanatçılar”, Galeri Nev, Ankara, küratör: Beral Madra

1986 Catalonia İllüstrasyon Bienali; Bratislava İllüstrasyon Bienali

Ayrıca İstanbul ve Ankara Urart Galerilerinde açtığı kişisel sergiler bulunmaktadır.

Kitapları:

Sanatın Suç Ortaklıkları, Bağlam Yayınları, 2004

Uyku Tulumunda Spor, Telos Yayınları, 2004

Kavramın Sınırlarında, Bağlam Yayınları, 1998 (Ali Akay ile)

Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu, Galeri Urart Yayınları, 1994 (Ali Akay ile)

ERHAN MURATOĞLU

Etkileşimli tasarım ve dijital sanat üzerine çalışmaktadır.

ODTÜ Endüstriyel Tasarım Bölümü’nde Lisans (1990) ve Bilkent Üniversitesi’nde Grafik Tasarım üzerine Lisansüstü eğitimini ve “Çizgiromanların Dili: Sosyolojik bir Araştırma” başlıklı tezini (1990) tamamladı.

Türkiye, Avrupa, İngiltere, İsrail, Amerika'da çalıştı ve dijital işleriyle sergilere katıldı. Deneysel videolarıyla birçok festivalde ödüller aldı.

Bahçeşehir Üniversitesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak dijital video, etkileşimli sanat ve tasarım üzerine dersler veriyor.

NOMAD üyesi olarak birçok projede çalışıyor. Türkiye'nin ilk işitsel sanat festivali olan ctrl_alt_del'i geliştirenlerden biridir.

Katıldığı etkinliklerden bazıları:

2005 Transmediale.05, International Media Art Festival, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Almanya.

2004 Trans_European Picnic, The Art and Media of Accession, Novi Sad, Sıırbistan Karadağ; "Call Me Istanbul", ZKM|Karlruhe, Almanya.

SERKAN ÖZKAYA (1973, İstanbul)

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümünde lisans, yüksek lisans ve doktora eğitimini tamamladı. 2000 yılında New York Bard College Güzel Sanatlar Bölümünde Heykel yüksek lisans derecesini aldı. 2001'de Fransa, Ecole Regional des Beaux Arts de Nantes'ta Film ve Video dalında Postdiploma (yüksek lisans) derecesini aldı. 2002 yılında İsveç Uluslararası Sanatçı Programına layık görüldü ve Malmö'de Rooseum Çağdaş Sanat Müzesi'nde çalışmalarını sürdürdü. 2003'te A.B.D. MacDowell Sanatçı Kolonisi'nin azalığına seçildi.

Kitapları arasında *Sanatta Deha ve Yaratıcılık: Adorno, Schönberg, Thomas Mann* (Pan Yayınları 2000), *Göründüğü Gibi Değil! Açıklayabilirim* (Bağlam Yayınları 2003), *En Hakiki Öz Kopyalar Sergisi Tartışmaları* (Bağlam Yayınları 2005) bulunuyor. Charles Esche'in *Mütevazı Öneriler* (Bağlam Yayınları 2005) isimli kitabını yayına hazırladı.

Yazıları ve hakkında makaleler *Manifesta Journal, Resmi Gorus, art-ist, Varlık, Sanat Dünyamız, Art in America, Art Asia Pasific, C, Artelier, Paletten* gibi ulusal ve uluslararası dergilerde yayınlandı.

Sanat alanındaki yapıtları başta İstanbul olmak üzere, aralarında Paris, Berlin, Kopenhag, Torino, Milano, Malmö, Belgrad, Stockholm, Şikago, Londra, New York ve Utrecht'in de bulunduğu, dünyanın birçok sanat başkentinde sergilendi.

Malmö Sanat Akademisi, Rooseum Çağdaş Sanat Müzesi, Londra Üniversitesi Goldsmiths College, Bilkent Üniversitesi, Platform Güncel Sanat Merkezi, BeganeGrond (BAK), Charlottenborg Müzesi, Göteborg Üniversitesi, Valand Sanat Akademisi, Helsinki Sanat Akademisi'nde dersler verdi, konuşmalara ve panel tartışmalarına katıldı, atölye çalışmaları düzenledi.

ŞENER ÖZMEN (1971, İdil, Şırnak)

Diyarbakır'da yaşıyor ve çalışıyor. 1998'de Çukurova Üniversitesi Resim Bölümü'nden mezun oldu.

Bazı Grup Sergileri:

1996 AIAP Youth Action-2, "Territory-Deterritorialisation", TÜYAP, İstanbul

1997 AIAP Youth Action-3, "KAOS", TÜYAP, İstanbul; 18. Günümüz Sanatçıları sergisi, AKM, İstanbul

1999 One Special Day, ICAP Office, İstanbul, küratör: Vasıf Kortun

2000 AIAP Youth Action-3, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara, küratör: Vasıf Kortun

2001 "Short Stories", La Fabbrica Del Vapore, Milano, Italya; "Look Again", Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi

2003 2. Performans Günleri, Babylon, KV İstanbul, Bilgi Atölye; "I Am Too Sad To Kill You!", Proje4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi, küratör: Halil Altındere; "In Den Schluchten des Balkan", Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Almanya, küratör: René Block; "U-Topos", Tirana Biennale-2, National Museum of History, Tirana, Arnavutluk; "Gelecek Demokrasi", Akbank Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul, küratör: Ali Akay; "80 Square Meter Music (Sound and Visualty)", Antik Art Gallery,

İstanbul; “Dilin Gücü: Minör Oluş”, Keçiburcu, Diyarbakır, küratör: Ali Akay

2004 “Hayalet Çizgi”, Akbank Kültür ve Sanat Merkezi, Istanbul, küratör: Ali Akay, Levent Çalıkoğlu; “Reappearance”, Kosova Müzesi, Priştina, Kosova, küratörler: Erzen Shkololli, Soqol Beqiri, Shkelzen Maliqi; “Mediterraneans”, Museo D’Arte Contemporanea Roma, İtalya, küratör: Vasıf Kortun; “I Need a Radical Change”, Gallery Nova Teslina Zagreb, küratör: WHW; The Yugoslav Biennial of Young Artist”, Vrsac 2004, Cultural Center of Vrsac Vrsac & Belgrad, Yugoslavya; “Merry Ramadan”, Gallery Exit, EXIT Institute for Contemporary Art, Peja, Kosova, küratör: Erzen Shkololli; “Love It or Leave It”/Cetinje Biennial V, Cetinje-Dubrovnik-Tirana, National Museum of Cetinje, Karadağ; “ETHNIC MARKETING” - Le Centre d’Art Contemporain, Cenevre, İstanbul; I. International Biennial of Contemporary Art of Seville, İspanya, küratör: Harald Szeemann; “Love It or Leave It”/Cetinje Biennial V, Diyarbakır Sanat Merkezi, Diyarbakır; “THE VISITOR”, Galerist, Istanbul, küratörler: Emre Baykal, Rob Perree; “Placebo Effect”, Sparwasser HQ, Berlin, Almanya, küratör: Vasıf Kortun; “Secret Face”, K2 Art Centre, İzmir; “Art For”, Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi, İstanbul, küratör: Vasıf Kortun; The Making of Istanbul Modern, Istanbul Modern Müzesi, Istanbul, küratör: Fulya Erdemci

2005 Vidéo Surveillance_002:, [Kişisel sergi], Galerie Schleicher+Lange, Paris, Fransa; Hilchot Shechenim/Chapter C, The Israeli Centre for Digital Art, Holon, İsrail, küratörler: Galit Eilat, Eyal Danon; ISTANBUL, 9. Uluslararası İstanbul Bienali, küratörler: Vasıf Kortun, Charles Esche; II Biennale of Jafre, Girona, organizatörler: Carolina Grau, Mario Flecha (Görsel sanatlar), Daniel Teruggi (Müzik); Hoch Hinaus, Kunstmuseum Thun, Thun, Switzerland; “Etrangeté en soi/Unheimlich”, Apollonia, Strasbourg, Fransa, küratör: Ali Akay; “Tekinsiz: Unheimlich”, Akbank Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul, Küratör: Ali Akay

Ödül:

2005- “Prix Meuly”, Kunstmuseum Thun, Thun, İsviçre

Kısa Bibliyografya:

Kortun, V., “Sener Özmen”, *Short Stories/New Narrative Forms in Contemporary Art* [Katalog, Milano], 28 March 2001-29 April 2001, s. 182-183

Müller, J., “Road To Tate Modern”, *I. International Biennial of Contemporary Art of Seville* [Katalog, İspanya], 3 October-5 December 2004, s. 54

Kosova, E., “Sener Özmen”, *In Den Schluchten Des Balkan* [Katalog, Kassel, Almanya], 30 August-23 November, 2003, s. 92

Kortun, V., Kosova, E., *Szene Türkei: Abseits aber Tor!*, s. 71, 77, 114, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 162, 166, 190, Almanya 2004

Özgür, F., “Bir Serüvenin Ardından”, *Cumhuriyet Kitap*, s. 12, 13

Piccoli, C., “MOSTRE Giovani artisti da tutto il mondo nel nouvo spazio di via Procaccini”, *La Repubblica/Milano Cultura*, 29 Mart 2001, s. 11

Tamer, M., “Seni Öldüreceğim İçin Üzgünüm”, *Milliyet*, 13 Temmuz 2003, s. 9

Maliqi, S., Rishfaqja/Reappearance, AGREGATI I ARTIT KONTEMPORAN NË KOSOVË, Java, 29 Nisan 2004, s. 21

Cornialdi, M., “Un italiano a Istanbul”, *Clan Destino/Arte*/2003/3, s. 48

“Kan Baldan Tatlıdır”, *Ülke’de Özgür Gündem*, 11 Kasım 2004, s. 13

Tunca, E., “Sanat Ortamına Sanatsal Eleştiri”, *Zaman*, 12 kasım 2004, s. 15

Doyran, Y., “Proje 4L’de Hırçın Bir Sergi”, *Cumhuriyet*, 30 Temmuz 2003, s. 14

ZERRİN İREN BOYNUDELİK

Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Eğitim Bilimleri Bölümü Sosyal Bilimler-Felsefe Programı (1983) ve Mimar Sinan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü’den (1991) mezun.

1991-1994 tarihleri arasında İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı’nda Program Koordinatörü olarak toplantı ve sergiler düzenledi.

1993-1998 tarihleri arasında Mimar Sinan Üniversitesi’nde öğretim görevlisi olarak ders verdi.

1999 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Sanat Tarihi Programı’nda “1986-1996 Tarihleri Arasında İstanbul’da Düzenlenen ve Mekânları ile Doğrudan İlişki Kuran Sergiler” konulu doktora tezi kabul edildi.

1998 yılından bu yana Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi öğretim üyesi. Aynı fakültede Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans program yürütücüsü.

1999 yılından bu yana Adatepe Taşmektep kurucusu ve program yürütücüsü.

Eylül 2004- Nisan 2005 tarihleri arasında Fulbright Bursu ile The School of the Art Institute of Chicago’da araştırmalarda bulundu, SAIC, Portland State University ve SUNY New Paltz’da çeşitli seminerler verdi.